DEPOIMENTOS II

ALFREDO MESQUITA
DÉCIO DE ALMEIDA PRADO
HENRIQUE OSCAR
LUIZA BARRETO LEITE
MIROEL SILVEIRA
PASCHOAL CARLOS MAGNO
VAN JAFA

O DA EDUCAÇÃO E CULTURA — DAC — FUNARTE — SERVIÇO NACIONAL DE TEATRO

PRESIDENTE DA REPÚBLICA FEDERATIVA DO BRASIL

ERNESTO GEISEL

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA

NEY BRAGA
Ministro

DEPARTAMENTO DE ASSUNTOS CULTURAIS

MANUEL DIEGUES JÚNIOR
Diretor Geral

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTE

JOSÉ CÂNDIDO DE CARVALHO
Presidente

ROBERTO PARREIRA
Diretor Executivo

SERVIÇO NACIONAL DE TEATRO

ORLANDO MIRANDA
Diretor

COLEÇÃO DEPOIMENTOS
VOLUME II
1977

Brasil. Ministério da Educação e Cultura. Fundação Nacional de Arte. Serviço Nacional de Teatro.

Depoimentos II. Rio de Janeiro, 1977
187 p. ilust. (Col. Depoimentos, 2)

1. Personalidades teatrais — Depoimentos. I. Mesquita, Alfredo, 1907 — II. Prado, Décio de Almeida, 1917-1977. III. Araújo, Henrique Oscar da Silva, 1925 — IV. Leite, Luiza Barreto, 1912 — V. Silveira Miroel, 1914 — VI. Magno, Paschoal Carlos, 1906 — VII. Van Jafa, *pseud.* de José Augusto Faria do Amaral, 1924-1975.

CDD 927

DEPOIMENTOS II

Maria Lígia

Alfredo Mesquita
Décio de Almeida Prado
Henrique Oscar
Luiza Barreto Leite
Miroel Silveira
Paschoal Carlos Magno
Van Jafa

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA
FUNARTE / SERVIÇO NACIONAL DE TEATRO
RIO DE JANEIRO / 1977

APRESENTAÇÃO

Com o volume Depoimentos II *o Serviço Nacional de Teatro prossegue a publicação da sua Coleção Depoimentos, que incorporará, em princípio, todas as entrevistas concedidas ao Serviço por personalidades do teatro brasileiro. O critério para a publicação não obedece, entretanto, a uma ordem cronológica. Preferiu-se agrupar em volumes nomes que estejam de algum modo inter-relacionados, seja pela época da sua atuação, seja pela categoria profissional em que se inscrevem* (autores, atores, diretores, cenógrafos, produtores, técnicos, etc.) *ou por outro qualquer fator de caracterização de um determinado elenco de personalidades. Assim, no presente volume,* Depoimentos II, *agrupam-se nomes que se caracterizaram pelo exercício da crítica ou como incentivadores do estudo teatral, ainda que se tenham destacado também noutra área de atuação, como é o caso de Luiza Barreto Leite, igualmente prestigiada como atriz. Estamos certos que a boa receptividade que foi dispensada ao primeiro volume se repetirá em relação a este e aos seguintes, como elementos preciosos que são para as atuais e futuras pesquisas em torno do teatro brasileiro.*

ORLANDO MIRANDA DE CARVALHO
Diretor do SNT

ALFREDO MESQUITA

Local — residência do entrevistado
Data — 21/11/1975

Entrevistadora
Ilka Marinho Zanoto — crítica

Alfredo Mesquita depondo em sua residência para o Serviço Nacional de Teatro.

Antes de conhecer o teatro, eu já gostava dele, conhecia o nome de atores e atrizes sem saber exatamente quem eram. Talvez eu tenha herdado este amor pelo teatro de minha avó Conceição, apaixonada que era por ele. As primeiras peças que assisti foram em Paris, quando eu tinha mais ou menos cinco anos. Levaram-me para ver *Miguel Strogoff,* adaptação de um romance de Julio Verne, drama de aventuras horroroso. Em uma das cenas, os olhos do protagonista eram queimados com uma espada, e, enquanto ele berrava, eu, simultaneamente, gritava também. Depois, a cada vez que as cenas iam piorando, eu tapava os olhos. Quando voltei para casa, perguntaram minha opinião, e eu disse que não gostei porque era um drama. Logo em seguida, em Belle Plage, um lugar no norte da França, junto com minha mãe, em uma temporada, vi algumas operetas. Vi também uma peça chamada *Arlesienne,* de Alphonse Daudet, com música cênica de Bizet. É uma peça bastante conhecida do repertório francês, uma tragédia que, diga-se de passagem, me assustou muito. Ao final, Frederico, o herói, se mata por causa de uma mulher arlesiana, mas, o curioso é que ela nunca aparece em cena.

No Brasil, talvez aos dez anos, no Teatro Municipal, fui a teatro pela primeira vez, para assistir ao *Barbeiro de Sevilha,* de Rossini. Eu senti uma coisa fantástica, tanto que até hoje eu me emociono quando entro lá. Depois, vi o *Rigoleto,* de Verdi, e eu era tão pequeno que fui levado por uma empregada, já que não podia ir sozinho. No meio do espetáculo, a empregada teve um ataque, mas, felizmente, ao meu. lado estavam algumas senhoras conhecidas, filhas do Dr. Ramos de Azevedo, presidente do Conselho que dirigia o Teatro Municipal. A empregada foi levada ao camarim e, após o espetáculo, aquelas senhoras me levaram até a caixa do teatro. Eu fiquei muito emocionado. Pouco depois, cheguei certo dia em casa e minha irmã mais velha disse que a Pavlova, célebre bailarina da época, daria uma vesperal. Quando minha irmã disse que havia reservado lugares para mim, desatei a chorar de emoção. Na primeira parte, Pavlova dançou *A fada das bonecas;* logo após, apresentou pequenos atos, conhecidos como *divertissements;* dançou também *A morte do cisne,* uma bacanal e um êxito musical do momento, de Schubert. Atualmente, quando entro no Teatro Municipal, tudo isso me volta à memória. Talvez seja por causa desses momentos que eu tenho verdadeiro pavor de alguém inventar de derrubar o Teatro Municipal. Compareci também a uma representação no Cinema São Pedro, na Barra Funda, que naquela época apresentava óperas. Tratava-se da *Cavalaria rusticana,* de Leoncavallo, que, curiosamente, não tinha nenhum cavalo. Aconteceu que, bem no meio da representação, o cenário ameaçou ruir e alguns atores tiveram que cantar agarrados a ele. Dessa forma, as minhas primeiras idas ao teatro foram pontilhadas de episódios trágicos, embora hoje sejam cômicos.

Agora, o que mais me marcou teatralmente foi um espetáculo realizado em São Paulo por Afonso Arinos, eminente intelectual e o primeiro indivíduo a se interessar pelo folclore brasileiro. Empolgado com suas pesquisas pelo nordeste e auxiliado por sua esposa, Antonieta Prado Arinos, filha do velho Antonio Prado, ele resolveu fazer uma representação da festa de reis, à qual chamou *Reisada,* isso em 1915. Há, inclusive, uma peça de Martins Pena, chamada *Os dois ou o inglês maquinista,* onde é mostrado um episódio sobre a festa de reis. A convite de Dona Antonieta Arinos, minhas irmãs e irmãos tomaram parte no evento. Elas reuniam um grupo de amigas e iam para as reuniões na Barra Funda, onde morava a família Prado, e lá Afonso Arinos contava o que ele pretendia fazer. Os ensaios começaram no Teatro Municipal e a festa foi patrocinada pela Sociedade de Cultura Artística de São Paulo. Eu compareci a vários ensaios, tanto que sei até hoje trechos da representação. Eu só não subi ao palco porque minha mãe vetou, já que meu pai havia permitido minha inclusão no elenco. Devo ter ficado muito frustrado, pois, apesar da mania pelo teatro, nunca representei. A festa foi um êxito extraordinário e as moças e rapazes da sociedade se divertiram como nunca. As duas primeiras partes eram coisas trazidas do norte: *Bumba meu boi, Nau catarineta* e *Picapau Marinheiro*. Depois, no último ato, havia canções caipiras. Veio até o Catulo da Paixão Cearense, que cantou, pela primeira vez, em São Paulo, *Luar do sertão*. No último dia de apresentação houve um baile a fantasia, sendo que, depois, todos saíram de mãos dadas pela cidade. Como já dito, em função do grande sucesso, Afonso Arinos queria fazer um espetáculo mais sério, com uma peça de sua autoria, intitulada *O contratador de diamantes*. Mas, acabou falecendo pouco depois na Europa. Em 1919, Dona Antonieta voltou e, em homenagem ao marido, *O contratador de diamantes* foi ao palco. Como todo mundo já estava acostumado com a idéia de amadores no Teatro Municipal, muita gente tomou parte, até Júlio de Mesquita Filho, meu irmão. As famílias da sociedade emprestaram móveis, vestimentas e jóias. A Prefeitura de São Paulo, na pessoa de Washington Luis Pereira de Souza, depois presidente da República, ofereceu uma grande verba para o espetáculo. Vieram também dez negros de Piracicaba para dançar um número de congada que havia no segundo ato. Tratava-se de um drama histórico, baseado em um personagem paulista chamado Felisberto Caldeira Brandt, ido para o Tijuco, hoje Diamantina, em Minas Gerais. O prestígio e o poder de Caldeira Brandt cresce tanto que a coroa portuguesa envia um ouvidor para realizar um inquérito sobre suas atividades. A peça termina com a partida de Felisberto para Portugal, preso. Dentro da autenticidade do fato histórico, Afonso Arinos inventou um romance entre a sobrinha de Caldeira Brandt e um nobre português, aproveitando também para encaixar idéias sobre a independência do Brasil, na época ainda colônia. Esta peça revelou diversos artistas, tais como Aguiar de Andrade e Alfredo Teles. Eu, inclusive, cheguei a fazer um ato desta peça na escola, e o grupo que tomou parte na representação, logo em seguida, realizou a clássica *Ceia dos cardeais,* com o Aguiar de Andrade. Foi um fracasso tremendo, apesar do maravilhoso cenário. Engraçado é que o Caio Prado Júnior, mais tarde líder do Partido Comunista Brasileiro, fazia o papel de pajem, servindo a ceia para os cardeais.

Posteriormente, começaram a haver em São Paulo diversas festas caipiras, representações com cantos, danças e batuques, mas, apesar de eu achar que este foi o início das festas juninas que existem até hoje, eram completamente sem interesse. É possível também que a origem de festas deste tipo seja o terceiro ato do reisado onde Catulo da Paixão Cearense cantou. Dando encadeamento a este início de movimento, a Liga das Senhoras Católicas começou a fazer uma série de espetáculos que nós chamávamos de festa da liga. Todas estas festas tinham grande êxito familiar, já que todas as moças da sociedade tomavam parte delas. Em 1926, o sucesso maior desta iniciativa veio com uma peça chamada *Um sarau na praça,* de Paulo Setúbal, poeta caipira de São Paulo. Aliás, o nome completo da peça era *Um sarau na Praça São Cristóvão*. A representação foi muito bonita, mas a peça, cá entre nós, muito desinteressante, com diálogos tremendos. Inclusive, as senhoras católicas vetaram o papel da Marquesa dos Santos.

Quanto ao teatro profissional, não se pode dizer que havia em São Paulo, pois as companhias da época, quase todas itinerantes, tinham seu centro no Rio. Além disso, dentro destas companhias grassava a pobreza e a miséria. A melhor delas foi a de Leopoldo Fróes que, apesar de ser uma grande vedeta dos palcos da época, era um ator completo, bom em tragédias e comédias, criador de papéis inesquecíveis. Aqui em São Paulo chegou até a haver um grupo de senhoras que delirava com as apresentações do Fróes, tanto que eram chamadas de froesistas. Eu também me lembro de várias artistas que contracenavam com ele: Amália Capitani, que era tida como grande talento; a renomada Iracema de Alencar; Dulcina de Moraes, apesar de não me lembrar de ter visto; uma portuguesa muito bonita chamada Brunilde Judici, também de grandes dotes artísticos.

O Fróes sempre representava muita peça brasileira. Eu me recordo perfeitamente de uma peça intitulada *Longe dos olhos,* de Abadie Faria Rosa, obra que trazia todo o típico Rio de Janeiro ao palco: os cenários, o Fróes cantando um sucesso de sua autoria chamado *Mimosa,* a boêmia carioca e tudo o mais. Lembro-me também de uma peça de Gastão Tojeiro, *O simpático Jeremias,* onde o Fróes fazia o papel de um criado filósofo. Passava-se em uma pensão de Petrópolis e todas as senhoras apaixonavam-se por ele e era engraçadíssima. Do paulista Cláudio de Souza, *Flores de sombra* foi o primeiro êxito de bilheteria em São Paulo e creio que no Rio também Era uma peça bastante sentimental e se passava numa fazenda. Fróes, como sempre, fazia o papel de um boêmio que se casava com a filha rica da dona da fazenda. Havia uma outra muito poética, de nível literário bastante bom, chamada *Mulheres não querem almas,* do precocemente falecido poeta santista Paulo Gonçalves. Contava a história de um amor de carnaval, a paixão clássica do arlequim pela colombina, mas na base de uma comédia sentimental. Ele fez também um papel de sacristão muito criativo em *Genro de muitas noras,* de Arthur Azevedo. O mais curioso é que a gente sempre voltava todo ano para ver o Fróes fazer os mesmos tipos de papel. Para a gente ver bem como era o teatro daquele tempo, certa vez, na Escola de Arte Dramática, eu pretendi apresentar *Genro de muitas noras,* mas, ao ler a peça, cheguei à conclusão que o papel de sacristão possuía somente cinco ou seis réplicas. Desta maneira, tudo era inventado pelo Fróes, usando uma série interminável de cacos, no que ele era um grande mestre. Este hábito foi lançado em todo o teatro nacional, até mesmo no princípio do Teatro Brasileiro de Comédia. Já das peças estrangeiras que o Fróes levou, uma das mais célebres era *As vinhas do senhor,* de Armand de Caillavet, onde havia uma famosa cena de bebedeira, *Sinal de alarme,* de Tristan Bernard e uma de Edouard Bourdet, intitulada *Quando o amor vem,* considerada muito ousada para a época. Enfim, Leopoldo Fróes sempre foi um grande artista, apesar de todos os seus defeitos e manias de grandeza.

De tempos imemoriais, as companhias portuguesas sempre vinham ao Brasil, mas, curiosamente, isto depois se inverteu. Eu ainda me lembro de ter ido assistir as apresentações de várias delas no Teatro Apolo, na Rua 24 de Maio. As companhias portuguesas eram em geral bastante boas, com bons atores, e, inclusive, meu pai contava da grande geração de autores portugueses do seu tempo, apesar de Gil Vicente ter sido o último expoente efetivo do teatro português. Havia as irmãs Simões, Lucinda e Lucília, sendo que esta última, há uns quinze anos atrás, vi reaparecer representando *O poder das trevas,* de Tolstoi, no Teatro Trindade, em Lisboa. Havia a mãe de Brunilde Judici, Judite Judici, a companhia do José Ricardo e Palmira Bastos, com operetas engraçadíssimas como o *Solar das barrigas, O burro do senhor alcaide, Testamento das velhas* e outras mais. Da opereta para a comédia, a companhia mais conhecida era a de Adelina e Áura Abranches, mãe e filha. Os portugueses costumavam ser muito mas muito engraçados mesmo. A filha, Áura, era gordota, bonita e casada com o ator principal, chamado Grijó. A velha Adelina Abranches era gozada demais, célebre em um papel de empregada em uma peça francesa chamada *A presidenta*. Era uma peça ousada, pois uma senhora casada vai ao ministro, seu amante, e lá começa a se despir. Quando ela está quase sem roupas, entra um político importante, fazendo-a se esconder. Depois, há uma porção de peripécias e a roupa da senhora se perde, ficando ela presa no ministério e tendo que pedir emprestado as enormes vestes da empregada. Outra peça que ela apresentava era *O gaiato de Lisboa,* onde, aos noventa anos, fazia Adelina o papel de um menino que dava cambalhotas pelo palco. As outras peças, todas estrangeiras, eram feitas para a filha. Outra companhia portuguesa, ainda, era a de Maria Matos, mulher imponente, sobretudo em uma peça chamada *O senhor roubado*. Havia também a companhia do Chabi Pinheiro, uma figura tão gorda que quando a gente queria chamar uma pessoa de gorda, a gente dizia que fulano era um chabi. O forte dele era a declamação, sempre ao final dos espetáculos. Este teatro português teve grande influência no teatro brasileiro, pois nossas peças, naquele tempo, usavam o tratamento na segunda pessoa. Inclusive, a pronúncia ligeiramente aportuguesada chegou até Sérgio Cardoso, que tinha ainda este hábito prejudicial.

Sobre o teatro francês, havia grandes temporadas oficiais no Teatro Municipal com assinaturas, às vezes, para dez espetáculos diferentes, com lugares marcados para todos na platéia. Tinha o camarote do Ramos de Azevedo, do Antônio Prado, do Dr. Arnaldo, que dá hoje nome a uma avenida e muitos outros. Cheguei a ver Barrault e, quanto a Sarah Bernhardt, meu pai contava ter sido a maior artista francesa. Ela esteve no Brasil por duas vezes, se apresentando em São Paulo e em Campinas. Outra atriz francesa famosa, e que esteve aqui, chamava-se Rejanne. Ela se apresentou no Teatro São José, construído todo em estilo *art nouveau*. Era para lá que iam as companhias dramáticas daquele tempo. Germaine Dermos é outro nome famoso, a grande admiração de Henriette Morineau que, inclusive, a imitava. O gênero destas atrizes é como a Morineau representa hoje, com aquele vozeirão, com aquelas coisas um pouco passadas. N'*A dama das camélias* e n'*A mulher nua,* a Germaine Dermos fazia todo mundo chorar. O Victor Francenne chegou a levar aqui o *Cyrano de Bergerac,* de Rostand, um espetáculo maravilhoso. Dermos apresentou ainda algumas peças clássicas como *O misantropo,* de Molière e *Brittanicus,* de Racine. Além dos citados, compareceram ao Brasil: Vera Sergini e o marido Roland, Bouchet, Dorsiac, até a decrépita Cecile Sorel. Mais tarde, a Maria Cazares levou *Seis personagens à procura de um autor,* de Pirandello. Eu me lembro das grandes discussões por parte de todo o mundo: uns atacavam e achavam incompreensível, outros defendiam.

Bom, vamos voltar ao teatro nacional. Era um teatro pobre, completamente sem pretensão alguma. O teatro tipicamente brasileiro, dentro da linha do teatro de costumes de Martins Pena, assim como no teatro engraçado e autêntico de Arthur Azevedo, era bom e bastante adequado aos atores nacionais. Além de ser um teatro barato, destinado a um público pequeno-burguês, possuía uma unidade, pois os atores já conheciam o que estavam fazendo. Mas, este teatro não era levado a sério pela intelectualidade, dado seu caráter moralista e familiar. As peças brasileiras implicavam em um teatro sem problemas, onde todos eram bons, onde sempre se legitimavam os bons sentimentos e o triunfo do bem. O protótipo de companhia dos anos 20, época de minha mocidade, era a de Oduvaldo Vianna e Abigail Maia. Eu, inclusive, já havia visto a Abigail Maia cantar operetas e representar. O cenário destas companhias era paupérrimo, embora aceitável pela falta de pretensão. Em *Onde canta o sabiá,* de Gastão Tojeiro e *Manhãs de sol,* do próprio Oduvaldo, Abigail Maia atuava na tradição francesa, fazendo o gênero engraçadinho, dando pinotes e correndo em cena. Por outro lado, achavam-na bastante ridícula. Em 1930, o espetáculo de uma peça de Paulo Gonçalves foi muito bem feito. Abigail Maia entrava em cena sentada em uma cadeirinha carregada por dois escravos, mas, como sempre, muito afetada. Até no cinema, em *O guarani,* lembro-me que minha tia disse nunca ter visto uma Ceci tão sem modos, tais os trejeitos que ela fazia. Apesar da existência de outros atores como Brandão Sobrinho, a velha Apolônia Pinto, o casal Diniz, o grande número era Procópio Ferreira. Diferente em nível de Leopoldo Fróes, e cômico excelente, Procópio tinha seu gênero, sempre os mesmos truques, sempre um pouco canastrão e sem a menor consciência profissional. Logo que ele saiu da companhia Oduvaldo Vianna e Abigail Maia criou uma própria, com montagens paupérrimas, atrizes horrorosas, na base de uma *art decor* cabocla, onde só se salvava ele. O repertório era de peças argentinas, húngaras e nacionais, adaptadas ao gosto da platéia, tendendo um pouco para a sofisticação. Fez também *O demônio familiar,* de José de Alencar. Uma coisa muito importante, inclusive, foi que o Procópio fez minha primeira peça, *Esperança de família,* baseada no primeiro conto que escrevi, com o mesmo nome. Enviei os originais ao Procópio, anonimamente, por intermédio de um rapaz d'*O Estado de São Paulo,* e a resposta foi afirmativa, embora a peça fosse passível de algumas modificações. Aceitei, mas, quando o texto me voltou às mãos estava completamente deturpado, e até havia um casamento inexistente no final. Então, o Procópio mandou me dizer que não servia, pois a peça era muito comprida e não comportava duas sessões. Isto contribuiu para que eu cortasse algumas cenas e fosse pessoalmente falar com ele. Tivemos algumas conversas e ele acabou me contando seus projetos, disse que gostaria de fazer um novo tipo de teatro, montar *Hamlet*. Destas conversas fortuitas, ele marcou o dia para o começo dos ensaios. Naquele tempo, quando as companhias apresentavam uma peça durante uma semana, tempo que durava o cartaz, à tarde se ensaiava a próxima peça. Desta maneira, quando se começou a ensaiar, todos já sabiam os papéis, dada a grande tarimba do elenco. O ator Restier Jr. era quem fazia as marcações. O Procópio não apareceu em nenhum ensaio, e, em todos os dias, o Restier leu o papel dele. Gozado é que no centro do palco não havia nunca ator nenhum, era o lugar do Procópio. No dia da estréia eu fui para o teatro animadíssimo, com a idéia fixa de me ver sendo interpretado. Procópio já veio de casa maquilado e foi perfeito no papel, perfeito mesmo. Criou um personagem ranzinza, com uma tosse asmática e pegou para si todas as piadas que eu havia distribuído entre os outros papéis. A montagem era bastante modesta, com cenários e vestimentas bastante simples. A Odília Amorim, que fazia o papel da mãe, foi estupenda, os outros mais ou menos, mas deu para a coisa ir em frente. O Teatro Boa Vista era bastante modesto, porém bastante bom, e minha família toda estava lá. Foi uma batalha ganha, muitos aplausos e eu subindo à cena para agradecer toda aquela manifestação. Eu também havia convidado toda a companhia para uma ceia em minha homenagem no Automóvel Clube, mas, curiosamente, ninguém compareceu, nem mesmo o Procópio. Isto dá para a gente ver como a classe teatral daquele tempo era marginalizada e se sentia inferiorizada.

Antes disto eu já havia escrito uma outra peça, sobre o problema do café, ou seja, sua repercussão dentro de uma família de fazendeiros da época. O Mário de Andrade, quando chefe do Departamento de Cultura de São Paulo, instituiu um concurso de peças e eu concorri com um pseudônimo, sem contar nada a ele. O júri houve por bem achar que não daria prêmio nenhum, mas, somente uma menção honrosa, que acabou cabendo a mim, e, por ser primeiro lugar deveria ser montada segundo as regras do tal concurso. Eu contei ao Mário que a peça era minha e, estranhamente, a partir daí que ele foi ler o trabalho. Depois, foi perguntar por que eu não havia ganho o primeiro lugar e disseram-lhe que era uma peça onde os personagens falavam gíria. Eu então lhe disse que era impossível escrever para personagens jovens que não falassem gírias. Ele, naturalmente, me atribuiu toda a razão e fez questão de montar a peça, mesmo contra minha vontade. Por outro lado, não fui e nem posso dizer se foi bom ou mau. Crítica também não posso dizer se houve, mas a edição da peça pelo Departamento de Cultura possuo até hoje. Sobre minhas estréias em teatro é só isto, embora fosse uma grande experiência para mim.

Os outros atores que chegaram a trabalhar com o Procópio ou tiveram suas próprias companhias, eu achava péssimos: Átila de Moraes, Delorges Caminha, Palmerim e outros. Já o Procópio, mais tarde, empreendeu uma tentativa de elevar um pouco o nível e mostrou Molière e Goldoni, junto com a Bibi, mas eu nunca cheguei a ver. Depois descambou para o lado perigoso das peças filosóficas, de conteúdo social, assim de quarto ano de grupo escolar. A dolorosa *Deus lhe pague,* de Joracy Camargo, durante muito tempo foi seu cavalo de batalha no gênero, levada, Deus sabe como, pelo Brasil inteiro. Em 1932, ele levou *Feitiço, de* Oduvaldo Vianna com Regina Maura, que depois foi Conceição Santa Maria e depois Conceição das Neves, ou a abominável mulher das neves, como era chamada na Câmara dos Deputados. Jaime Costa, outro da época, vi muito pouco e jamais gostei como ator, era vulgar e secundário. Eu o vi mais tarde no Rio, em *A morte do caixeiro viajante,* um espetáculo péssimo, todo errado. Dulcina era de um grande mau gosto. Depois de se casar com Odilon, talvez o pior dos piores, a lástima da lástima, continuou com seus papéis de mocinha levada da breca. No primeiro ato, ela exibia suas gracinhas e mexia com todo mundo; no segundo, começava a sofrer de paixão; no terceiro, mais calma, embora sofrendo mais ainda, acabava casando com o mocinho e tudo acabava bem. O grande papel de Dulcina era numa peça chamada *A solteirona do chapéu verde,* na qual ela deveria ser um amoreco, correndo de um lado para outro do palco. Outra companhia, além da Dulcina, era a do Raul Roulien e Laura Suarez. A grande peça foi *O castanharo da festa* de Oduvaldo Vianna. Nesta época, eu não conhecia o Roulien. Bem mais tarde, numa peça chamada *O garçom,* eu o fiquei conhecendo, junto com Laura Suarez, Sadi Cabral e Cacilda Becker. Como o espetáculo era no Teatro Boa Vista, que pertencia ao Estado de São Paulo, existia lá uma frisa da família e eu fui ver o Roulien. No entretanto, o Di Cavalcanti, que conhecia o Roulien, foi falar com ele e convidou a companhia para ir tomar um uísque no seu departamento. Eu também fui e tive o primeiro contato com a atrizinha que tinha despertado minha atenção, Cacilda Becker. Um pouco depois, vi Roulien numa temporada fracassada, no Teatro Municipal, levando uma comédia banalíssima e terrível. Em seguida, havia a última expressão do teatro nacional: a pornográfica e reles Dercy Gonçalves. E, um pouco melhor ainda, havia a Alda Garrido, em *Os santos da marquesa,* uma paródia da Dulcina no papel da Marquesa dos Santos. Nesta época, em certos cinemas, depois da segunda sessão, havia um ato de variedades no palco: gente que cantava, cenas caipiras, músicas caipiras e etc. Foi numa destas coisas que conheci essa Alda Garrido. Havia também em São Paulo os English Players, que, naquele tempo, tinha como diretora do grupo uma mocinha chamada Pussy Smallball. Havia lá um senhor inglês, grande maquilador, que, inclusive, maquilava todos os elementos do nosso teatro. Outros que tomavam parte nestes espetáculos ingleses eram os Wellington, que depois se tornaram sogros da Pussy. O Sr. Wellington era superintendente da Light e diziam que ele recebia um dos maiores ordenados do Brasil. Só que de noite, junto com a mulher, encarregada de contra-regragem, cenários e roupas, ele ia fazer o seu teatro. Depois eu os perdi de vista, pois eles saíram de São Paulo.

Quanto ao problema do teatro amador em São Paulo, além das dificuldades monetárias, não havia onde representar. Era uma luta tremenda! Então, eu tive idéia de fazer um apelo direto ao público e escrevi um pequeno roteiro chamado *Improviso do grupo de teatro experimental,* levado em cena aberta, antes da peça normalmente em cartaz. Tentávamos mostrar as dificuldades dos ensaios, tudo dentro de uma improvisação, sem marcações e sem falas precisas. Após o improviso, eu explicava ao público todos os nossos problemas e só uma pessoa no teatro inteiro respondeu ao meu apelo: Franco Zampari. Ele imediatamente abriu uma lista, assinou seu nome e deu não me lembro mais quantos contos. Fechou também a lista porque ninguém assinou em baixo do nome dele. Posteriormente, ele escreveu uma peça chamada *A mulher dos braços alçados,* e como ele já havia conhecido o Abílio, me pediu para convidá-lo a dirigir a peça. Tratava-se de uma obra simbolista, com personagens também simbólicos e versava sobre o par guerra e paz. O espetáculo não chegou a ir direto ao público, pois foi montado no jardim da casa de Sofia Assunção, uma famosa decoradora de São Paulo. Aqueles que compareceram, conhecendo os atores, não levaram o trabalho a sério e ficaram soltando piadas cada vez que um de nós entrava no palco improvisado, de modo que eu me senti muito mal. Pouco depois desta tentativa, Franco Zampari entrou em contato comigo e pediu que eu e Décio de Almeida Prado, representando o Grupo de Teatro Universitário e alguém do English Players fossemos à casa dele discutir teatro. Neste dia, ele disse que estava pronto para construir um teatro especialmente para amadores, no Morumbi, que, naquele tempo, era mato puro. Porém, as dificuldades foram tão grandes que Franco desistiu da idéia. Agora, eu queria falar dos grupos amadores cariocas que nos visitaram por duas vezes. O Teatro do Estudante, iniciativa de Paschoal Carlos Magno, que deu o primeiro espetáculo em 1938 e Os Comediantes, de 1943 a 1944. O primeiro espetáculo d'Os Comediantes apresentado em São Paulo foi *Vestido de noiva,* que eu considero até hoje o marco zero da dramaturgia moderna brasileira. O espetáculo era de alto nível, de um impacto e de uma violência tremenda. A direção de Ziembinski foi realmente milagrosa, pois sua especialidade era justamente o teatro expressionista alemão daquela época. Quer dizer, ele era o diretor ideal para uma peça excelente. Além disso, a peça requeria uma iluminação muito especial, que permitisse a criação de um clima surrealista. Desta forma, quando a peça foi apresentada no Rio foi um estouro geral, tanto em matéria de público como de crítica. O cenário de Santa Rosa era também bastante bom, funcionava perfeitamente, embora não completamente do meu gosto. O segundo espetáculo, em São Paulo, foi *Pelléas et Melisande,* do poeta simbolista belga Maurice Maeterlinck, muito bem traduzida por Cecília Meireles, com cenários, roupas e iluminação maravilhosas. A direção de Ziembinski foi exata, mas a interpretação deixou muito a desejar por causa do desequilíbrio que o Ziembinski impôs à representação com seu sotaque violentamente estrangeiro. O terceiro espetáculo se compunha de duas peças de um ato: *Capricho,* de Musset e *Escola de mulheres,* de Molière. Foi um bom espetáculo, muito bem montado. Evangelina Guinle, Nelson Vaz, Magalhães Graça e Luíza Barreto Leite eram excelentes. No Rio, a temporada foi maior que a de São Paulo. Tinha mais *O leque,* de Goldoni e *Além do horizonte,* de O'Neill, tudo sempre com imenso êxito. Mas, com justiça, o que ficou foi mesmo *Vestido de noiva,* de Nelson Rodrigues. Quanto ao Teatro do Estudante, Paschoal, aproveitando sua estada na Inglaterra a serviço da diplomacia, viu muitos espetáculos de Shakespeare. De volta ao Brasil, ele fez diversas peças shakespearianas com o Teatro do Estudante. O primeiro trabalho, em 1938, foi *Romeu e Julieta,* que, apesar de ter obtido um êxito estrondoso, eu não vi e nem apareceu em São Paulo. Depois, o grande espetáculo mesmo foi *Hamlet,* com Sérgio Cardoso no papel título, e foi tal o movimento em torno disto que eu mais uma vez fui ao Rio a fim de poder ver o espetáculo. Prejudicado por uma direção em meu entender errada, Sérgio Cardoso teve diversos enganos, mas soube agüentar o mais difícil papel escrito para teatro. Aos outros, como o Sérgio Britto, no papel de rei e Maria Fernanda, como Ofélia, eu fazia certas restrições Em São Paulo, quem fez o papel da Rainha Gertrudes foi a Cacilda, ensaiado e decorado de última hora e, diga-se de passagem, saiu-se muito bem. Há pessoas que dizem, e entre elas está Décio de Almeida Prado, que o teatro amador carioca muito influenciou o paulista e eu me pergunto em que e quanto? Os êxitos do Teatro do Estudante, como *Romeu e Julieta,* não estiveram em São Paulo. Quando veio o grupo d'Os Comediantes nós já estávamos trabalhando, existia o teatro experimental. Como então se deu a influência? Eu acho que não houve influência de lado nenhum, pois São Paulo e Rio se figuram como dois polos distintos. Penso que tenha havido muita harmonia entre os grupos, ambos convergindo para o mesmo fim. Posso concordar que em nível de repercussão o teatro amador carioca tenha sido mais extrovertido pela publicidade conseguida através de homens como Paschoal Carlos Magno, e já o paulista tenha se introjetado em seu gênio fechado e tímido. Mas, aqui em São Paulo, nós conseguimos o TBC, que acabou ecoando em todo o Brasil e no Rio, onde, a princípio, não era bem visto. Nós começamos sozinhos um movimento importante, com um ideal, programa traçado e seguido à risca, mas nem sempre reconhecido como no Rio. É inegável que existiu uma linha de continuidade, um progresso que, na minha opinião, começou em meados do século com Afonso Arinos. Particularmente, o que começou com os amadores passou para o TBC e daí para a Escola de Arte Dramática, sem estabelecer também que o TBC foi, em dado momento, o único grande teatro brasileiro, celeiro de importantes companhias que hoje atuam no Rio e aqui em São Paulo. Agora, quem estimulou este movimento simultâneo? Para mim, a vinda da companhia de Louis Jouvet ao Brasil foi fundamental. Em 1942, foi a primeira vez que se viu no Brasil um teatro bom, em matéria de peça e direção, assim como cenário e interpretação, ou seja, a unidade do espetáculo, tudo sem fins comerciais. Como diretor, Louis Jouvet foi discípulo do criador do moderno teatro francês, Jacques Copeau. O fundador do Vieux Colombier, já em 1914, preconizava que o teatro servia ao poeta, e o poeta para ele era o autor. Desta maneira, valorizar o texto sem nada a acrescentar faz o verdadeiro diretor, e eu, humílimo seguidor de Copeau aqui no Brasil, sempre defendi as mesmas idéias que ele. Dos seus discípulos na França, Jouvet foi o que obteve o maior êxito, e foi também justamente aquele que veio parar aqui. Tudo veio para cá, a escola que era admirada no mundo inteiro e onde compareciam nomes como Stanislawski e Eleonora Duse para trabalhos e discussões ao lado de Copeau. Jouvet trouxe um ótimo repertório também: Molière, Claudel, Margareth Kennedy, Jules Romain, sobretudo peças de Jean Giraudoux, poeta, romancista e homem de teatro francês. Os cenários eram de Christian Bérard, que, como Giraudoux, abandonou tudo pelo teatro. Creio que isto tudo foi excepcional e é a ele que devemos agradecer a oportunidade de apreciar um teatro tão rico de alternativas e lições. Os artistas daqui, a sociedade, os intelectuais e os estudantes, todo mundo foi ver. Desta maneira, o teatro brasileiro deu a sua mais rápida guinada, de um extremo para o outro. Talvez os profissionais brasileiros nem devam ter ido ver a temporada de Jouvet, e é por isso que eu digo que o movimento amadorístico, tanto em São Paulo como no Rio, teve uma importância capital. Mas, dentre os profissionais, é forçoso que se assinale uma exceção, que foi a Dulcina de Moraes. Apesar da atriz não ter compreendido a temporada de Jouvet, inteligente que era, sentiu que alguma coisa estava mudando e procurou seguir o movimento, mesmo que do ponto de vista profissional. Ela organizou a temporada dos intelectuais, embora tudo estivesse cumulado de erros enormes de direção, de estilo, época e unidade. Sua melhor contribuição foi *Bodas de sangue,* de Lorca, talvez por ser de caráter mais popular. Foi um esforço colossal e válido.

Se o teatro de comédia daquele tempo era pobre, o de revista então era miserável. As *girls* eram lastimáveis, coitadas. Todas e sem exceção tinham sinais de injeção nas coxas, cicatrizes de cesarianas, manchas roxas de pancada possivelmente. Era de cortar o coração. Todos eram mal alimentados, subnutridos ou obesos. Os cenários eram de papel e à menor aragem tudo aquilo tremia e ameaçava cair. Os *sketches* eram pornográficos, as piadas sujas e o público se desfazia em gargalhadas. Uma vez eu e uma prima fomos ver Aracy Cortes, junto com toda a família também. O público se torcia de dar risada e eu olhava com o rabo do olho para a minha família. Todos estavam impassíveis. Eu tenho impressão que depois, em função da companhia de Jardel Jercolis, a coisa tinha melhorado, embora a minha freqüência a este gênero era muito pequena. Eu vi Margarida Max uma vez e não gostei nada. Oscarito e Mesquitinha também.

Vou enfocar os amadores aqui em São Paulo por volta de 1942 em diante, pois na ocasião havia uma grande efervescência teatral aqui. Eu, ao contrário de alguns contemporâneos meus, dou a maior importância ao teatro amador como formador do verdadeiro teatro nacional, sobretudo ao TBC, que em meses conseguiu transformar esse teatro mambembe em cultura e seriedade. E, por falar em amadores de São Paulo, eu tenho que abordar a minha atuação dentro destes grupos. A 27 de março de 1936, como dito, estreei *Esperança de família* com o Procópio. No mesmo ano, em dezembro, no Teatro Municipal, fiz levar *Noite de São Paulo,* uma fantasia onde eu era autor, diretor e figurante também. A idéia inicial partiu de minhas experiências na juventude, em função da *Reisada,* de Afonso Arinos, onde houve uma grande participação de jovens da época. Desta forma, entusiasmado com as conversas que eu havia tido com alguns rapazes e moças em minha fazenda, resolvi escrever alguma coisa onde tudo fosse genuinamente brasileiro, bastante típico. A ação se passava em uma fazenda de São Paulo, com músicas e danças daqui, bem como a maneira de viver e de vestir de nossos antepassados, de forma que não era propriamente uma peça e sim um espetáculo onde participavam mais de cem pessoas. O primeiro ato se fixava na atualidade e o segundo pretendia ser uma recordação do que seria aquela fazenda no tempo dos escravos. O cenário era de Vasco Rodrigues, o maior conhecedor de arte colonial que tivemos aqui, além de desenhista e pintor. Dinorah de Carvalho, estupenda, fez uma valsa caipira e uma quadrilha maravilhosas. Eu desenhei todas as roupas e Vasco Rodrigues emprestou fardas autênticas do tempo da campanha do Paraguai. O elenco era formado por Abílio Pereira de Almeida, Madalena Lébeis, que foi uma grande cantora, um rapaz chamado Marino Gouvêa, Lygia e Zaira Guimarães, que tinham feito teatro amador no tempo do Colégio Des Oiseaux, Geraldo Jordão, que depois representou no TBC e muitos outros. A coisa correu muitíssimo bem. Em 1937, estive na Europa e retomei os cursos que tinha começado, inclusive freqüentando escolas de teatro de lá e certos teatros de vanguarda que tinham cursos, um do Gaston Bati e outro do Charles

Dulin, e no fundo cheguei à conclusão de que estes cursos não eram propriamente o que se propalava. Era uma espécie de chamariz com o intuito de selecionar jovens talentos para companhia deles. Em 1938, retornei ao Brasil e resolvi fazer uma outra peça no mesmo gênero da outra anterior. Chamei-a de *Casa assombrada*. Tudo era tipicamente brasileiro, paulista e se passava na sala de uma fazenda também. Desta vez, quem fez a música foi o Maestro Souza Lima, da mesma qualidade daquela que Dinorah havia feito. Os cantos foram ensaiados por Vera Janacopolos, uma grande cantora e professora de canto de origem grega. As danças eram dirigidas por Madame Poços Leitão. No elenco tinha novamente o Abílio Pereira de Almeida, as irmãs Guimarães, uma senhora inglesa chamada Florence Roberts, dos English Players, Marina Freire, Irene Bojaneau, Cristiana Lacerda, José de Barros Pinto e outros. O êxito se repetiu e nós levamos a representação umas cinco vezes, com bastante lucro. Em 1939, eu fiz *Dona Branca,* ainda no mesmo gênero, mas, apesar de ter feito quase tudo, não compareci porque eu já estava perdendo o interesse e a graça por aquilo tudo. Nesta peça havia um balé, feito pelo Maestro Souza Lima, que era uma espécie de pesadelo passado na senzala de uma fazenda e onde desfilavam as lendas brasileiras todas: o boitatá, o caipora, Iara, a mula sem cabeça e etc. O cenário deste segundo ato foi feito por Clóvis Graciano. O elenco, como sempre, contava com Lygia e Zaira Guimarães, Marina Freire, José de Barros Pinto, Cristiana Lacerda no papel título e a importante estréia de Décio de Almeida Prado no papel de Genito, o mocinho. Em 1940, com a ditadura de Vargas no auge, tivemos um ano tremendo, muito ruim para nossa família, pois o Adhemar, a mando de Getúlio, tomou e fechou *O Estado de São Paulo,* que ficou nas mãos deles até o fim da guerra. Em 1942, eu abri a Livraria Jaraguá, na Rua Marconi, que logo se tornou centro de cultura e reunião de artistas e intelectuais. Dentre os freqüentadores mais habituais havia o Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Sérgio Milliet, Aldemir Martins, Rebolo, Volpi, Clóvis Graciano, Souza Lima, Camus, quando esteve em São Paulo e mais Carlos Lacerda, Vinicius de Morais, Tristão de Athayde, Portinari, Pancetti, Paulo Mendes Campos, todos estes passaram e conversaram lá na livraria. Entre as pessoas de freqüência regular, estava a Pussy, filha de um cônsul inglês, que era a diretora do English Players, dos quais eu já falei. Nesta época, havia alguns brasileiros no grupo inglês e Pussy teve então a idéia de juntar os dois grupos, com a qual eu topei imediatamente. Neste momento eu ensaiava Musset para a Cultura Artística e Pussy ensaiava Bordeaux para o English Players. Para fazer a fusão dos dois grupos nós apresentamos os dois espetáculos e fundamos o Grupo de Teatro Experimental. Logo depois, Pussy se casou e não houve mais nada, o nosso grupo ficou mesmo só. Por outro lado, este grupo nosso de teatro tinha um ideal maior, ou seja, levantar o nível do teatro brasileiro, fazer um teatro cultura e educar o público para a aceitação de peças fora do âmbito das possibilidades do teatro profissional da época. Nós conseguimos alguma coisa porque levamos Shakespeare, Molière, Musset, Le Normand, *À margem da vida,* de Tennessee Williams, pela primeira vez levado no Brasil e dos brasileiros apresentamos Carlos Lacerda e Abílio Pereira de Almeida com seus originais inéditos. Durante os sete anos de duração do grupo, fizemos doze espetáculos diferentes, apresentados pelos bairros de São Paulo para operários, em Campinas e em Santos. Porém, o grande êxito do Grupo de Teatro Experimental foi a primeira peça de Abílio Pereira de Almeida, *Pif-paf*. Nesta peça, Abílio foi autor, diretor e ator. Era uma obra que criticava a mania do jogo, e, apesar de ser um tipo de crítica direta ao público, o sucesso foi bastante grande. Os principais elementos do Grupo de Teatro Experimental foram o Abílio Pereira de Almeida, Marina Freire, Carlinhos Vergueiro, José de Barros Pinto, Paulo Magalhães, Irene Bojaneau, Lalá Hipólito, Mercedes da Silva Telles, Nídia Lícia, Caio Caiuby, Maurício Barroso, Ruy Afonso e outros que não continuaram a carreira teatral. Nossos cenários foram feitos por Clóvis Graciano, Rebolo Gonçalves e Bárbara Rust. As direções, com exceção de *Pif-paf* e *A mulher do próximo* de Abílio Pereira de Almeira, além de uma remontagem de *A bailarina solta no mundo,* de Carlos Lacerda, foram todas minhas. Foram anos muito felizes e, embora cheios de dificuldades de todo o tipo, a experiência adquirida foi enorme. Outra dificuldade foi a grande incompreensão da crítica, pois fomos tratados duramente, sem o menor calor humano. Isto nunca nos esmoreceu, mas chegamos a apresentar espetáculos em Campinas e Santos com fracasso total de bilheteria. Este foi o caminho percorrido até a fundação do TBC, reflexo direto de nossa atividade.

Paralelamente, fundado por Décio de Almeida Prado, havia o não menos importante Grupo Universitário de Teatro. Décio, antes de participar para mim em *Dona Branca,* havia participado de dois espetáculos no Liceu Pasteur, um de Molière e outro de Shakespeare. O Grupo Universitário de Teatro da Universidade de São Paulo montou três espetáculos em quatro anos, de 1944 a 1948. O primeiro espetáculo era formado pelo *Auto da barca do inferno,* de Gil Vicente, *Irmão das almas,* de Martins Pena e *Pequenos serviços para casa de casal,* do contista e intelectual piracicabano Mário Neme, que mais tarde foi diretor do Museu Ipiranga. O segundo trabalho do grupo foi constituído por *A farsa de Inês Pereira* e uma outra peça de Gil Vicente acopladas em uma e *Amapa,* de Carlos Lacerda. Estes espetáculos foram dirigidos por Décio. O terceiro espetáculo, já representado no TBC, foi o *vaudeville O baile dos ladrões,* de Jean Anouilh. Décio começou a dirigí-lo, mas, depois, abandonou-o por qualquer razão que eu desconheço. O espetáculo acabou sendo dirigido por um ator da Comedie Française que estava em São Paulo na época.

Do grupo faziam parte o Caio Caiuby, excelente diabo no *Auto da barca do inferno,* Waldemar Veiga, que também fez um anjo maravilhoso, o próprio Décio supria algumas eventuais faltas, além da grande figura feminina, na pessoa de Cacilda Becker, uma grande e formidável Brígida Vaz. Havia também Maria José de Carvalho, que depois se tornou professora de voz, Irene Bojaneau, o já falecido intelectual Delmiro Gonçalves e outros. Os cenários e figurinos dos dois espetáculos iniciais foram de Clóvis Graciano e o terceiro ficou a cargo de Eudi Weber, desenhista d'*O Estado de São Paulo*. Com espetáculos pelo interior, para a Sociedade de Cultura Artística e etc, o grupo atingiu um nível muito elevado dentro de sua proposta de teatro universitário.

Muito bem, de todas estas atuações citadas nasceu o TBC, aqui em São Paulo, em 1948. Ele nasceu, como eu disse, de uma idéia de Franco Zampari, no sentido de ajudar o teatro amador de São Paulo e pela elevação do nível teatral paulista. Inclusive, penso que o Zampari já tinha idéia de montar um teatro dele, por isso deve ter querido participar de um estágio experimental com os amadores para ver como era a coisa. Ele conheceu Abílio e, simultaneamente, ficou conhecendo Hélio Pereira de Queiroz, o verdadeiro *fac-totum* do grupo. A mania de Hélio era a de querer ser ponto, ficar lá dentro daquela concha na boca do palco soprando o papel para os atores. Além disso, o Hélio fazia tudo que ninguém queria fazer: distribuía os camarins, punha o nome das pessoas nas portas, mandava as malas de roupas, tirava alvará para apresentação e tudo o mais. E, quando ele conheceu o Franco Zampari, na época de *A mulher de braços alçados,* onde ele foi ponto, sabendo que ele tinha vontade de construir um pequeno teatro, disse-lhe que conhecia um prédio que poderia ser perfeitamente aproveitado. E lá está hoje o TBC, na Bela Vista, num lugar que tinha sido antes laboratório e sede de uma associação fascista durante a guerra, construído em pouquíssimo tempo por Franco Zampari, sem um único tostão de ninguém. Era, na época, um teatro muito bonito, decorado pela Sofia Assunção, cômodo e bem iluminado. A inauguração foi um momento histórico para o teatro paulista, com a segunda peça de Abílio Pereira de Almeida, *A mulher do próximo,* levada pelo nosso grupo de teatro experimental. Antes da estréia, Franco fez questão de apresentar uma peça bem pequena para que o público que chegasse atrasado pudesse assistir a peça de fundo. Ele escolheu um monólogo célebre do Cocteau, *A voz humana,* peça que eu vi diversas vezes: com Berta Singerman, Maria Melato, além de já ter apreciado a versão francesa original com a atriz criadora do papel. Como a característica do Franco era a grandiosidade, ele mandou fazer um cenário todo de plumas, de gazes brancas, com a Morineau usando um vestido de cauda, muito maquilada, tudo completamente oposto à versão francesa. Este pequeno monólogo inicial não teve muito êxito, mas a peça do Abílio foi um sucesso absoluto. Acontece, porém, que o forte da peça era o ato final. Os dois primeiros atos seriam até passíveis de algumas modificações, mas Abílio jamais chegou a mudar uma vírgula de seus trabalhos, o que, aliás, me parece uma atitude bastante brasileira. O resultado final disto tudo é que as peças dele sempre eram fracas, podendo ser mais aperfeiçoadas. Uma outra peculiaridade desta peça foi que o papel principal deveria ter sido feito pela Nídia Lícia que já tinha brilhado em outras peças feitas por nós, como em *À margem da vida*. Ela não aceitou porque era o papel de uma mulher casada e que tinha amantes, ainda mais tendo que levar um beijo na boca dado pelo Abílio. Então, trocaram por Cacilda, e ela foi simplesmente formidável, se impondo ao público do TBC logo no primeiro espetáculo. Dentre os outros seguintes, *A esquina perigosa* de Priestley, que já tinha sido levado anteriormente no Teatro Municipal. Outro espetáculo foi o do English Players e posteriormente nós remontamos *À margem da vida,* com a estrondosa Nídia Lícia em seu papel de Laura, Marina Freire, excelente encarnando Amanda e Caio Caiuby muito bom no papel de Tom. O personagem Dimo, que deveria ter sido feito por Paulo Mendonça, ficou com Abílio que, aliás, esteve muito fraco. O cenário foi de Clóvis Graciano. Logo depois, houve uma peça policial intitulada *A noite de 16 de janeiro*. Franco Zampari reuniu então neste momento elementos de todos os grupos amadores e fez uma preleção no sentido de que era praticamente impossível manter um teatro de alto nível técnico, grandes montagens, despesas extraordinárias, só com amadores. Desta maneira, ele, Franco, propunha a profissionalização do TBC sob sua direção financeira e artística. Quase todos aceitaram. Do Grupo de Teatro Experimental saíram Abílio, Carlinhos Vergueiro, Maurício Barroso, Marina Freire, Nídia Lícia e Ruy Afonso. Do Grupo Universitário de Teatro saíram Cacilda Becker e Waldemar Wey. Do grupo de Paulo Autran saiu o próprio e Madalena Nicol. Assim ficou formada a companhia profissional do TBC. A primeira montagem profissional foi uma peça americana, *The voice of the turtle,* traduzida por *Ingenuidade,* e quem trouxe o texto para São Paulo fui eu, pois eu tinha estado nos Estados Unidos um pouco antes. O êxito foi enorme. A direção era de Madalena Nicol, que trabalhou também como atriz, contracenando com Cacilda Becker e Maurício Barroso. A segunda peça profissional do TBC foi *Nick Bar*, de William Saroyan, otimamente dirigida pelo Adolfo Celli, e aí eu abro um parêntese para falar dos diretores italianos em São Paulo. Dizia-se que aqui havia alguns bons autores, ótimos atores, belos cenários, mas, de fato, não existia nenhum grande diretor, somente os amadores e Ziembinski, no Rio de Janeiro. Então, o Franco Zampari começou a sentir o problema na pele e mandou vir diretores italianos para cá. O primeiro que chegou foi Adolfo Celli. Além de excepcional diretor, era também ótimo ator, embora o menos intelectualizado deles. Ele se integrou tanto ao teatro brasileiro que mais tarde chegou a fundar uma companhia com Tônia Carrero. Outro diretor italiano que veio para cá foi Luciano Salce, o mais inteligente e espirituoso deles todos, inclusive, tenho a impressão que requintado demais para o Brasil. Atualmente ele trabalha em Roma, na televisão, dirigindo filmes. O Salce, ao contrário do Celli, atuou muito pouco por aqui. Ainda outro mais, que apesar de tímido e aparentemente fraco era fortíssimo em matéria de direção, foi o Bollini. *Ralé,* de Gorki, feito por ele, foi um dos melhores espetáculos do TBC. Houve também Ruggero Jacobi, mais intelectual do que homem de teatro, que não veio diretamente para o TBC. Ele veio para o Rio de Janeiro e depois para São Paulo. De passagem pelo TBC, Jacobi foi o responsável talvez pelo maior fracasso do teatro de Zampari, *A ópera dos três vinténs*. Posteriormente, junto com Madalena Nicol, ele saiu do TBC e fundou uma companhia muito fraca. Mas, ele se salvou com uma montagem de *O mentiroso,* de Carlo Goldoni, um trabalho bastante requintado. Jacobi era veneziano como Goldoni, portanto, ele conhecia bem o estilo de *commedia dell'arte* e pôde realizar um espetáculo de bastante efeito. Hoje, ele é diretor do Piccolo Teatro de Milano.

Ninguém que não viveu naquele tempo em São Paulo pode imaginar o clima de euforia teatral que havia em relação ao TBC. O público era enorme. Vinha gente de Campinas, de Espírito Santo do Pinhal, quase na divisa de Minas Gerais, de Piracicaba e de outras cidades do interior paulista. Todos falavam, todos gostavam e se interessavam. Foi uma maravilha que devemos indiscutivelmente a Franco Zampari. Ele, a despeito de sua imensa fortuna, não tinha o menor interesse pela bilheteria, somente o nível artístico dos espetáculos empolgava a ele. Seu maior sonho era reunir todo o teatro nacional em um grande truste controlado por ele, com dezenas de elencos atuando simultaneamente em São Paulo, no interior paulista, no Rio de Janeiro e em todo o Brasil. Ele quase conseguiu isso, no entanto, sonhou alto demais. Posteriormente, ele também enveredou para o cinema e fundou a Vera Cruz, com capital exclusivamente dele. O resultado mais imediato de todas estas aspirações grandiosas foi que o Franco morreu sem um tostão, e não fosse Cicillo Matarazzo, um seu grande amigo, ele não teria tido dinheiro nem para se tratar. No entanto, é ao Franco que nós devemos o grande teatro que houve neste período em São Paulo. Além dele, Ziembinski e Paschoal Carlos Magno são nomes que nunca devem ser omitidos quando se fala do teatro brasileiro.

Tendo falado no Teatro Brasileiro de Comédia, passo agora para a Escola de Arte Dramática. Ela foi criada justamente para formar artistas e suprir este novo teatro que estava emergindo em todo o Brasil e particularmente em São Paulo, tendo por bases a aplicação de um teatro cultura, em seus dois sentidos: como divulgação e expressão cultural, já que todo país culto tem um bom teatro sem sombra de dúvidas. Sabemos que os períodos áureos da cultura de um país coincidem também com contextos férteis teatralmente falando: a Grécia do célebre século de Péricles, a Espanha do Século de Ouro, a Inglaterra do teatro elizabetano e a França do século XVII. Lá ensinávamos o respeito ao texto e à unidade do espetáculo, à maneira de Copeau, nosso patrono. A unidade, como sempre, vem da direção, mas não ditatorial e absoluta, e sim aquela que possa servir ao teatro. Procurávamos, além do ensino de teatro propriamente dito, incutir em todos os alunos noções de ética profissional e lutar contra os preconceitos que existiam na época em relação a teatro. Desta forma, a melhor maneira de acabar com a marginalização do teatro era elevar o nível cultural da atividade. Cultura, ética e disciplina são requisitos fundamentais ao desenvolvimento de um profissional de teatro. Desenvolver totalmente o corpo usando a voz, dicção, pronúncia e experimentar as potencialidades pela expressão corporal era uma tarefa levada bastante a sério. O corpo docente, no princípio, surgiu de um apelo que fiz aos amigos. Crítico de teatro na época, Décio de Almeida Prado foi professor de história do teatro. Depois, Paulo Mendonça e Sábato Magaldi. Para dicção, a primeira professora da escola foi Vera Janacopolos, a maior cantora de música de câmera do mundo, de fama universal. Em seguida, Madalena Lébeis, Maria José de Carvalho e Milene Pacheco. Luis Gonthier se apresentou voluntariamente e então criamos uma cadeira de francês que, por sua vez, foi de grande utilidade, pois não havia livros de teatro em português. Já o curso de interpretação ficou dividido em uma parte que englobava drama e a outra comédia. No começo, éramos somente eu e Cacilda, mas, posteriormente, vieram Antonio Gonçalves da Silva e Leila Cury. Quando a escola foi se desenvolvendo, criamos conjuntamente as cadeiras de Português, Religião Grega e Mitologia Grega, pois o Décio perdia muito tempo de aula fazendo introduções para se compreender o teatro da Grécia. Na medida em que as necessidades iam aparecendo, fomos criando novas alternativas. Além do curso de formação de ator, partimos para outros mais específicos, por exemplo: dramaturgia, crítica, cenografia e esgrima, sendo que este último o Professor Hugo Mattos ministra até hoje. Porém, o único curso que não conseguimos organizar, creio que por ser justamente o mais importante, foi o de direção. Eu queria que o diretor começasse pelo curso completo de ator, posteriormente se especificar e, ao final, fornecer uma bolsa de estudos para a Europa ou Estados Unidos, tanto que cheguei a visitar e até ser aluno de várias escolas estrangeiras. Porém, nosso baixo nível cultural não permitiu que aqui se adotasse aquilo que se fazia lá fora. Por outro lado, para evitar o grã-finismo diletante, a escola funcionava à noite e, felizmente, pudemos desenvolver um trabalho sem contar com estes tipos de interesse passageiros. Apesar de todos os contras, a escola acabou pegando e indo em reação ao anarquismo do brasileiro: havia chamada, freqüência obrigatória e pontualidade. Da primeira turma formada pela EAD saíram Leonardo Villar, Geraldo Matheus, hoje diretor do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, José Renato, fundador e diretor do Teatro de Arena de São Paulo, Armando Paschoal, Odilon Nogueira, Geraldo Galvão, Monah Delacy e outros. Nestes vinte e um anos durante os quais fui diretor a escola formou dezenas de profissionais. A escola também visitou e representou nos seguintes lugares: Salvador, Curitiba, Recife, Maceió, Goiânia, Porto Alegre, Belo Horizonte, Brasília, Rio de Janeiro, Poços de Caldas, Niterói, Ouro Petro, Santos, Campinas, Taubaté, São José dos Campos e muitas outras. Em São Paulo demos trezentos e oitenta e nove espetáculos e no interior cento e vinte cinco. Quero também falar sobre as peças por nós apresentadas, cujos autores foram representados pela primeira vez no Brasil: Calderón de la Barca, Kleist, Kafka, Brecht, Beckett, Prevert, Ionesco, Tardieu, Ghelderode, Jarry, Camus, Albee, Pinter, Beham, Santareno, Adamov e outros. Dos nacionais levamos José de Anchieta, Adelina Cerqueira Leite, Ligia Fagundes Telles, Roberto Freire, José de Barros Pinto e Renata Palottini. E foi assim que viveu a EAD, cuja primeira aula foi dada aos dois de maio de mil novecentos e quarenta e oito e da qual fui diretor até sua anexação à Escola de Comunicações da USP, em 1969.

DÉCIO DE ALMEIDA PRADO

Local — Teatro Anchieta (SESC) São Paulo
Data — 30/10/74

Coordenador
Carlos Lupinaci

Entrevistadores
Cleyde Yáconis — atriz
Jefferson del Rios — crítico
Miroel Silveira — crítico
Sábato Magaldi — crítico

CYRK
POESIAS
LUTHER
THE NEW UNDERGROUND THEATRE
LE LIVING THEATRE

Décio de Almeida Prado depondo no Serviço Nacional de Teatro.

CLEYDE — Você poderia dar seus dados pessoais, falar alguma coisa do nível cultural e social de sua família, dos seus primeiros estudos e de suas predileções quando criança, inclusive tipos de brinquedos, gostos pessoais de lazer e distração.

DÉCIO — Bom, o nome, Décio de Almeida Prado, nascido em 14/ /8/1917. Sou filho de Antonio de Almeida Prado e Zilda Junqueira de Almeida Prado. Minha infância foi dividida entre uma fazenda no interior e minha casa aqui em São Paulo. Minha família tanto pelo lado paterno como materno, são de fazendeiros. Meu pai, entretanto, era médico e professor de Medicina, de maneira que minha vida decorreu toda entre a fazenda e a cidade. Meu pai gostava muito de literatura e teatro. Isso talvez tenha tido alguma influência sobre mim desde cedo.

CLEYDE — Desde que idade você se lembra ter ouvido falar em teatro, desde criança?

DÉCIO — Não posso precisar a primeira vez em que ouvi falar em teatro, mas me lembro da primeira vez em que me entusiasmei por teatro. Foi com uma peça feita por Raul Roulien, em 1928, eu tinha 10 anos de idade. Esta data posso estabelecer com certeza porque depois eu a achei verificando a peça *O Castanharo da festa,* de Oduvaldo Vianna. O Roulien fez um sucesso extraordinário, não só como ator, mas também como galã, como homem. Eu estava concluindo o primário e todas as meninas da minha classe, embora tivessem dez, onze anos, se apaixonaram pelo Roulien, de maneira que isso, foi um desses fatos que abalaram a cidade de São Paulo. Sobre Roulien contava-se uma série de histórias, inclusive construiu-se um mito em torno dele. Eu me lembro bem dele no palco, tive uma impressão muito viva. É claro que não recordo toda a peça, mas me lembro de muita coisa dessa temporada que foi muito marcante para mim. Portanto, você vê que comecei a ir ao teatro bem cedo. Depois, acompanhando a vida teatral, me lembro de ter visto as

Companhias portuguesas de Aura Abranches e Adelina Abranches, isso por volta de 1930. Em 1932, por ocasião da estréia de *Deus lhe pague,* eu tinha 15 anos, aí então já vibrei intensamente, já fazia parte do público teatral. Aquele tempo tinha também interesse pela literatura, escrevia versos. Tinha até uma certa fama de poeta na família, uma fama precoce, aliás muito mal fundada, mas que me facilitava o acesso à literatura. Por exemplo, fiquei conhecendo alguns escritores. Martins Fontes, que era um poeta de grande renome, esteve em minha casa, se dava com meu pai e se dirigiu a mim. Eu naturalmente fiquei muito satisfeito com isso. Isto é, tinha um certo contato com a vida literária devido à circunstâncias familiares. O primeiro jornalzinho que dirigi em colaboração com o Paulo Emilio de Sales Gomes foi ainda no ginásio. Nós tentamos, fizemos vários jornais, naturalmente de vida muito curta, jornais que duraram um número, dois números. Durante todo esse período ginasial, que foi de 1929 a 1933, sempre escrevi ocasionalmente, fiz conferências, mas ainda dentro do âmbito escolar. Quanto à escolha de uma faculdade para cursar, inicialmente pensei na Faculdade de Medicina, porque, para começar, naquele tempo as opções eram muito mais limitadas do que hoje. Praticamente tínhamos que escolher entre Direito, Medicina e Engenharia. Ora, meu pai sendo médico, não por influência dele, que me deixava sempre toda a liberdade, fui levado e fiz exame para medicina. Graças à Deus, fui reprovado e então acabei entrando para a Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras que acabava de ser fundada e que correspondia muito mais à minha verdadeira vocação. Fui professor extranumerário durante muitos anos no curso secundário e cheguei a ser assistente da cadeira de Filosofia, na faculdade. Mas, depois de certo tempo cheguei à conclusão de que a Filosofia também não seria a minha verdadeira carreira e, aos poucos, terminei fazendo teatro como diretor de grupo amador e como crítico. Isso não foi feito sem alguma dificuldade, porque eu tinha a impressão, pelo menos do ponto de vista social, que estava diminuindo aos poucos minhas ambições, porque médico era evidentemente uma profissão muito mais importante perante a sociedade do que filósofo. Depois, Filosofia era muito mais importante que teatro, naquela época, de pouca importância na cidade de São Paulo. Eu tinha a impressão de que estava diminuindo minhas ambições, embora por outro lado estivesse acertando melhor minha vocação. Não sei se respondi o que você perguntou ou não.

MIROEL — Como homem mais velho que Décio, eu pude ser testemunha de sua carreira desde praticamente seu início e por isso gosto de dizer que, antes de Décio, a crítica teatral no Brasil tinha até um sentido anedótico. A gente que é de imprensa sabe. Quando na redação chegava um convite para uma estréia, a pergunta era aquela: Quem tem smoking?

Isso porque as estréias se davam sempre no Teatro Municipal. Com o Décio, isso tomou uma feição completamente diferente. Pela primeira vez surgiu um fundamento estético, um fundamento filosófico, um fundamento histórico, um fundamento sociológico na crítica brasileira. Então, a partir de Décio de Almeida Prado, nós começamos realmente a ter crítica teatral em profundidade, de um nível muito alto e que realmente historiou uma fase importantíssima do teatro brasileiro. Por isso, pergunto a Décio, como questão básica, se houve uma pessoa, um curso, um fato que tenha criado uma determinante para ele, em função dessa opção de carreira.

DÉCIO — Se eu pensava em ser crítico teatral desde o início? Não, absolutamente...

MIROEL — Houve um fato que determinou, uma mudança...

DÉCIO — Não, o que determinou, no fundo, foi o surgimento da revista *Clima* na Faculdade de Filosofia. Nosso grupo na Faculdade todo, tinha vocação literária. Estávamos portanto tentando alguma maneira de organizar essa vocação. Alfredo Mesquita deu a idéia de fundarmos essa revista. Por esse tempo viajei para os Estados Unidos e quando voltei as tarefas já haviam sido distribuídas cabendo a mim fazer crítica de teatro apesar de naquele tempo eu não ter assim estudos especializados da matéria. Eu tinha visto bastante coisa de teatro, mas não tinha lido muito a respeito. Meu interesse era pela literatura em geral, mas a partir daí posso dizer que me especializei. De 1943 para cá, se bem me lembro, eu praticamente escrevi só sobre teatro, a não ser alguns artigos muito ocasionais sobre futebol.

SÁBATO — Décio, eu gostaria de saber sobre a fundação do Grupo de Teatro Universitário. Qual era o panorama teatral de São Paulo quando você criou esse grupo, por que você o criou, qual foi a organização dele e afinal, o que pretendia esse grupo dentro do panorama da cidade?

DÉCIO — Eu comecei a pensar em fazer alguma coisa de teatro amador ainda como aluno da Faculdade de Filosofia, juntamente com o Lourival Gomes Machado que era meu colega de ano. Nós dois gostávamos muito de teatro e durante o curso tentamos, através dos quadros do grêmio da Faculdade, encenar várias peças que não foram adiante. Inclusive chegamos a traduzir uma, francesa.

SÁBATO — Que peça? Você se lembra?

DÉCIO — *Asmodée* de Mauriac, que eu tinha visto na França em 1939. Aliás creio que deva falar alguma coisa sobre essas duas viagens porque justamente tiveram alguma influência. Em 1939 estive na França durante dois meses e meio. O Paulo Emilio Sales Gomes estava lá, era meu grande amigo, então eu fiz uma força muito grande, para ir e realmente fui. Lá vi algum teatro, inclusive algumas daquelas companhias célebres ligadas ao trabalho renovador de Copeau. Nessa ocasião cheguei a assistir, em Paris, uma conferência do próprio Copeau. Vi também, por exemplo, *A gaivota* do Tchecov feita pelo Pitoeff além de espetáculos de Dullin, Jouvet e outros. Depois, em 1941, estive nos Estados Unidos e durante a semana que passei em Nova Iorque vi vários espetáculos na Broadway com alguns atores e atrizes célebres, como Ethel Barrymore, Peter Lawrence e Helen Hayes o que mostrava, de minha parte, já uma certa inquietação teatral. Por outro lado na Faculdade, conforme já disse, tentei fazer alguma coisa e cheguei até a participar como ator de um espetáculo dirigido pelo Jorge Reders que tinha estado ligado ao teatro francês como aluno e amigo de Copeau. Meu primeiro trabalho foi exatamente sob a direção dele. Depois, já formado, surgiu a oportunidade de fazer teatro com a criação por parte do reitor, Jorge Americano, de uma organização chamada Fundo Universitário de Pesquisa que era particular mas funcionava paralela a universidade com a finalidade de angariar fundos para pesquisas científicas. O Lourival Gomes Machado se aproximou do Jorge Americano e sugeriu a criação de um pequeno grupo de teatro que aparecesse como uma realização do fundo e pudesse fazer propaganda da idéia. Daí então, em 1943, nós organizamos, o Grupo Universitário de Teatro. Eu fiquei com a direção e o Lourival com a parte plástica. Montamos um espetáculo composto de três peças de 1 ato: o *Auto da Barca do Inferno* de Gil Vicente, o *Irmão das Almas* de Martins Pena e uma peça do Mario Neme, um autor jovem na ocasião e que havia escrito um livro de contos. Eu estava procurando alguém que fizesse uma peça cômica na mesma linha de Gil Vicente e do Martins Pena, isto é, um texto que tivesse uma certa unidade de comicidade popular, pois havia chegado à conclusão de que a comicidade popular era a única tradição do teatro brasileiro. Eu não sabia onde encontrar essa pessoa e o Mário de Andrade, que de longe também acompanhava esse movimento nosso, sugeriu o nome do Mario Neme seu amigo e que fazia algumas experiências interessantes de conto e linguagem popular. Pedi essa peça e acho que o Mário foi feliz pois escreveu bem no gênero que nós queríamos e além disso me ajudou muito a dirigir o espetáculo. Nessa direção encontrei grandes dificuldades porque minha experiência teatral era muito pequena. Eu tinha uma vez sido dirigido pelo Alfredo Mesquita, mas não tinha nenhuma experiência como encenador. Fui bastante auxiliado nesse momento porque encontrei uma atriz que já tinha alguma experiência profissional e um talento excepcional, que foi a Cacilda Becker. Além disso entrou no grupo todo um conjunto de alunos da Faculdade de Direito que costumava representar no interior em *shows*, muitos deles com uma grande segurança de enfrentar o público e um sentido de comicidade enorme, que foi muito valioso. Creio que o espetáculo saiu razoável, ou mesmo bom para os padrões do teatro amador da época. Os cenários foram feitos pelo Clovis Graciano que já tinha trabalhado com o Alfredo Mesquita e o de Gil Vicente ficou realmente muito bonito. Eu me lembro que na nossa estréia no Teatro Municipal, pois não havia outro teatro, quando o pano abriu eu que estava dentro do palco, ouvi aplauso na platéia, alguém batendo palmas, isoladamente e fiquei, com curiosidade de saber quem era. Era o Lasar Segall, isto é, realmente o lado plástico pelo Clovis Graciano e a luz pelo Lourival Gomes Machado tinham ficado mesmo muito bons. O espetáculo mereceu um elogio muito grande, como Sábato provavelmente sabe, do Oswald de Andrade. Esse elogio está publicado no livro *Ponta de lança*. Oswald gostou sobretudo do Gil Vicente. A criação ficava propriamente muito a cargo dos atores porque eu dava direção geral mas não tinha técnica para poder dirigir com detalhes cada um dos atores Eu me lembro que Cacilda, como Brigida Vaz, fez uma criação de primeira ordem. Havia um outro ator, o Hamilton Ferreira que também fazia um papel muito bom. Ele já tinha uma experiência em teatro e fez alguma carreira como profissional. O papel do Anjo foi feito pelo Waldemar Wey que posteriormente se destacou no teatro profissional Numa versão anterior da mesma peça feita pelo Reders o papel do Anjo havia sido feito por uma mulher e o Lourival deu a idéia de que deveríamos colocar um homem. Eu acho que o resultado deu certo. Aí então, como nosso objetivo era fazer propaganda do Fundo Universitário de Pesquisa, organizamos um programa de viagens pelo interior. Nós visitamos, se não me enagno, cinco cidades. Estivemos em Araraquara, São Carlos, Piracicaba, Marília e numa outra que não me lembro. Conosco sempre viajava um professor universitário que, no intervalo, falava durante dez ou quinze minutos a respeito do fundo e de seus objetivos. Viajaram com o grupo entre outros o professor Jorge Americano, que era o reitor, o professor André Dreyfus, um dos melhores que já conheci e o professor Jaime Regalo da Faculdade de Medicina. Enfim, sempre viajávamos com um professor universitário e fazíamos nosso espetáculo sob os auspícios de alguma organização local que pudesse vender os bilhetes. Nós representávamos, por exemplo, no Teatro Araraquara e no Teatro de Piracicaba, que estavam praticamente abandonados. Então tínhamos primeiramente que fazer uma faxina e arrumar inclusive um lugar para o ponto. Nosso ponto era o Rui Coelho, hoje em dia professor de Sociologia na Faculdade de Filosofia. Ia também conosco nessas excursões um inglês que fazia teatro amador em São Paulo, o Ronald Eagling. Ele, um apaixonado do teatro, fazia todas as viagens para fazer nossa maquilagem o que, aliás fazia com perfeição. Com essas viagens ao interior nós pudemos ao fim do primeiro ano apresentar até um certo lucro. Eu me lembro que o Fundo Universitário de Pesquisa havia nos dado naquela época uns trinta contos para produzirmos o primeiro espetáculo e nós recebemos mais do que isso de bilheteria. Não pagávamos os atores mas dávamos um pequeno *cachet* a cada um por ocasião das viagens. Tivemos, dessa maneira, uma atividade mais ou menos contínua até a fundação do TBC, em 1948. Nesse período do Grupo Universitário de Teatro eu queria fazer um repertório de peças brasileiras, isto é, eu tinha um certo cunho nacionalista. Quando falo em nacionalismo não me refiro a objeções ao estrangeiro, inclusive porque minha formação era muito estrangeira e tinha tido professores estrangeiros na Faculdade de Filosofia. Eu achava, no entanto, que era necessário desenvolver escritores de teatro nacionais e o segundo espetáculo que fiz foi também com uma peça de Gil Vicente adaptada por mim e com uma outra peça do Carlos Lacerda, naquela época uma pessoa interessada em teatro e menos político do que passou a ser. A peça do Carlos Lacerda, para falar com franqueza, eu não achava muito boa. Quando recebi o original fui ao Rio conversar com ele e comecei por dizer que a peça tinha este e aquele defeito para ver se conseguia algumas modificações por parte dele. Fiz algumas críticas e o Lacerda, que era muito espirituoso, num certo momento parou e me disse: "Olha, Décio, se você está achando a peça muito ruim, não precisa representar não!" Ele disse isso rindo. Eu não achava a peça realmente boa mas, por outro lado, achava que deveria começar a montar autores nacionais jovens senão o teatro não iria jamais desenvolver-se. Eu encontrei muita dificuldade em seguir com esse projeto porque naquele momento nenhum jovem escrevia teatro no Brasil. Havia naturalmente autores mais velhos, mas esses faziam um teatro diferente daquele que nos interessava. A terceira peça então foi o *Baile dos ladrões* do Anouilh, mas aí nós já entramos no período do TBC.

CLEYDE — Nesse período ocorreu a você vontade de profissionalismo?

DÉCIO — De eu me profissionalizar? Não, nunca me ocorreu. Aliás, eu vivia do que ganhava como professor. Nessa época eu considerava o teatro uma atividade, vamos dizer assim, marginal, isto é, meu ganha-pão era o ensino.

JEFFERSON — Eu gostaria de saber como se processou essa fusão do seu teatro universitário com o TBC. Como foi feita essa passagem, se foi assim uma coisa espontânea, se houve um plano anterior ou se foi alguma coisa assim aleatória. Como se processou isso?

DÉCIO — Não, não houve programação, houve uma atividade amadora que se prolongou durante alguns anos, praticamente dez anos, mas descontínua. Aí apareceu o Franco Zampari, a quem atribuo uma importância muito grande. Ele era industrial, tinha muito mais meios econômicos do que nós. Franco Zampari ficou muito entusiasmado com uns espetáculos amadores e profissionais vindos do Rio. Por exemplo: o *Hamlet* do Teatro dos Estudantes do Rio de Janeiro e vários espetáculos trazidos a São Paulo pelo grupo dos Comediantes do Rio. Franco Zampari achou então que nós, amadores de São Paulo não tínhamos nenhum local onde pudéssemos representar e então procurou resolver o problema com a idéia de fazer um teatrinho o TBC que, no pensamento dele se destinaria exclusivamente às apresentações amadoras. Por essa época São Paulo tinha ficado reduzido a apenas dois teatros: o Municipal sempre ocupado com a música e o Santana com as grandes companhias do teatro de revista. Zampari pensou, ou pelo menos dizia isso, que seria possível manter o TBC apenas com grupos amadores, que naquele momento já eram três: o Grupo de Teatro Experimental fundado pelo Alfredo Mesquita, que já tinha passado a direção do Abílio Pereira de Almeida; o Grupo Universitário de Teatro e um outro grupo que tinha dado um espetáculo com uma peça de Priestley integrado pela Madalena Nicol e Paulo Autran entre outros. E de fato, durante algum tempo o TBC funcionou dessa maneira. Primeiramente se apresentou o Grupo de Teatro Experimental que era o que tinha melhor tradição com *A mulher do próximo* do Abílio Pereira de Almeida. Depois entrou o nosso grupo com a peça do Anouilh, e finalmente o terceiro espetáculo. Creio que durante muito tempo houve uma certa contradição dentro do TBC: eram amadores mas que pretendiam realizar um programa realmente profissional. Quando se verificou que isso era impossível, o TBC então começou aos poucos a se tornar profissional. A primeira atriz profissional contratada foi a Cacilda Becker, que era conhecida por todos como a mais talentosa desses grupos paulistas. Depois, mais tarde, foram contratados o Maurício Barroso e Madalena Nicol. Foram os três primeiros. Eles fizeram um espetáculo: *Ingenuidade* do Van Drutten um autor americano e que foi visto pelo Paschoal Carlos Magno, que veio do Rio e na volta fez uma propaganda extraordinária dizendo que o grupo era o melhor do Brasil. Essa propaganda no Rio repercutiu muito em São Paulo e serviu para dar um prestígio ao TBC que daí por diante não teve mais problemas. Depois verificou-se que o TBC não poderia se desenvolver apenas com encenadores amadores, daí a vinda do Celli, etc. Eu recebi um convite para dirigir o TBC. O Salt numa certa ocasião me procurou e disse que se eu quisesse poderia ser diretor amador do TBC, mas, nesse momento eu já estava fazendo crítica no *Estado de São Paulo*. Eu já tinha percebido que minha vocação era muito mais para crítica do que para a direção. Na realidade fiz direção apenas porque naquele momento se não fizesse espetáculos não teria escoadouro para a vocação teatral.

JEFFERSON — Quer dizer que data dessa época então sua transferência no teatro da execução para o exercício da profissão de crítico?

DÉCIO — A partir de 1946. Bom, desde 1943 que eu fazia crítica. De 1941 a 1944 fiz crítica para a revista *Clima*. Eu escrevia com certa irregularidade durante a revista porque sentia que tinha pouca formação teórica em teatro. Tinha visto algum teatro no Brasil, na França e nos Estados Unidos enfim, pouca coisa. Leitura de teoria de teatro realmente comecei a fazer no momento em que fui escolhido para crítico de *Clima* O primeiro livro que li de teoria teatral foi o *Reflections d'un comedien* do Jouvet sobre o qual aliás escrevi um artigo no *Clima*. Este livro aliás, me marcou muito, e por isso talvez até hoje eu permaneça dentro dessa tradição de Copeau e Jouvet, de dar importância ao texto, porque afinal de contas as primeiras coisas que a gente recebe sempre tem uma grande força, não é?

CLEYDE — Bem, pelo que você diz então seu aprendizado de teatro foi na prática, não é? Digamos, quase como os atores do TBC, porque geralmente toda a turma que entrou, já entrou fazendo teatro...

DÉCIO — Exatamente.

CLEYDE — A gente vai aprendendo tudo junto...

DÉCIO — Exatamente.

CLEYDE — Bem, antes do TBC as companhias eram itinerantes, não é, Décio? Tanto no Rio como em São Paulo os elencos montavam as peças e era um "Mambembar" constante: Rio, São Paulo, Brasil. O TBC, me parece, foi o primeiro teatro estável durante anos e anos porque nós fomos para o Rio em 1953 com *A dama das camélias* e 1957 foi a primeira temporada...

JEFFERSON — Eu acho que foi em 1951...

CLEYDE — 1951 não é, mas a temporada mesmo foi em 1955. Essa viagem foi quase uma só e, aliás, infeliz. Bem, seria útil então que você falasse do seu processo de, digamos, aprendizado, com a vinda de todos esses diretores e de seus espetáculos. O que foi útil a você, o que foi negativo, o que fez você sentir a necessidade de dramaturgia nacional, de diretores nacionais, pois eu tenho a impressão que você previu o surgimento do ARENA como uma necessidade desse processo. Tem outra coisa de que eu gostaria muito de saber a sua opinião: qual foi a utilidade da centralização do TBC, porque me parece, esse retardamento de excursões abandonou totalmente as outras praças do Brasil. Quando estive em 1958 em Blumenau, por exemplo, soube que eles não recebiam teatro desde uma apresentação de Procópio Ferreira havia quatorze anos. Eu gostaria de saber sua opinião.

DÉCIO — De fato o TBC se fechou bastante e foi isso, num certo sentido, que permitiu seu progresso técnico pelo trabalho contínuo do mesmo grupo de atores e dos mesmos diretores. Tivemos então uma continuidade que nosso teatro não teve antes. Foi muito importante também a disciplina, digamos, industrial, imposta pelo Franco Zampari, que como homem de indústria deu exatamente ao teatro um espírito de planejamento que ele não possuía. Você se lembra de que quando o TBC estreava uma peça, numa quarta-feira em geral, os atores descansavam um dia e na sexta-feira começavam a ensaiar a peça seguinte. Isso era necessário porque naquele tempo as peças de sucesso não ficavam mais de sete, oito semanas em cartaz. Então era preciso ter realmente aquela mão de ferro que o Franco Zampari tinha.

CLEYDE — Em sete anos eu fiz trinta e cinco peças!

DÉCIO — Exato! E também é importante assinalar que o TBC não foi uma companhia dominada por atores, como acontecia até então, isto é, a direção do grupo não cabia a um primeiro ator e sim a um diretor, que foi principalmente o Celli. É evidente que certos atores tinham importância maior devido ao seu talento. Por exemplo: a Cacilda Becker era uma voz muito ouvida, mas, de modo geral a escolha do repertório, a orientação geral era dada pelo Franco Zampari e pelos diferentes diretores artísticos. Isso era uma novidade em nosso teatro. Não se construía um repertório em torno da personalidade do primeiro ator, mas se procurava um texto que era julgado do ponto de vista literário ou do ponto de vista comercial e depois então é que se fazia a distribuição dos papéis. Freqüentemente os primeiros atores eram obrigados a aceitar papéis secundários. Havia uma certa disciplina nesse sentido e isso também explica muito, me parece, o sucesso do TBC. A verdade é que, você sabe, eu fui também aprendendo a fazer crítica na mesma medida em que os atores do grupo iam aprendendo a ser atores. Quando eu comecei, me lembro, escrevia para o *Estado de São Paulo,* uma página datilografada. No fim de vinte anos cheguei a escrever artigos com sete, oito páginas, isto é, eu já era capaz de ver num espetáculo muita mais coisas. Eu creio que normalmente, como todo mundo, desenvolvi bastante com essa continuidade...

CLEYDE — Eu acho que nesse ponto você tem toda razão. O TBC tem sido bastante criticado por ter feito um repertório quase que só de textos estrangeiros. Eu, para dizer a verdade, tenho refletido bastante nesse problema ultimamente, agora que passou.

DÉCIO — Exato, agora nós podemos ter uma perspectiva histórica. Eu estou convencido de que esta fase, naquele momento, foi necessária porque nós tínhamos um teatro nacional, mas que não era teatro tecnicamente bem feito. Então realmente precisávamos fazer uma renovação e isso só poderia ser feito com um corte mais ou menos drástico em relação ao teatro nacional. Eu senti muito essa tarefa que a minha geração executou e que num certo sentido foi muito dura em relação a certos atores de sucesso. A modificação que introduziu no teatro prejudicou, por exemplo, a carreira do Procópio Ferreira, que naquele momento era um homem de quarenta e poucos anos, portanto jovem, e que perdeu muito público como conseqüência da renovaçao introduzida. Como crítico eu me colocava muito nesse problema, sentia um pouquinho de remorsos em relação às gerações mais velhas, mas nunca deixei de criticá-los naquilo que eu achava que era meu dever. Nós tínhamos realmente, nos primeiros tempos, que contar com o teatro nacional tal como se fazia e tentar uma aproximação com a evolução do teatro universal pois o teatro brasileiro não havia acompanhado nenhum daqueles movimentos a partir do naturalismo, nem tinha tido contato praticamente com o simbolismo, com o expressionismo, com o futurismo e nenhum dos outros ismos. De maneira que quando Ziembinski fez um espetáculo expressionista como *Vestido de noiva* com os Comediantes, e depois um simbolista como *Pelléas e Melisande* de Maeterlinck, foi uma revelação absoluta pois não havíamos visto nada daquilo. Quero dizer então que apesar dessa renovação não haver começado no TBC propriamente e sim com Os Comediantes do Rio, foi o TBC, uma organização comercial mais forte, que consolidou esse espírito. Então eu acho que naquele momento realmente nós tínhamos que importar esses processos estrangeiros. Depois mais tarde, relendo as crônicas de Antonio Alcântara Machado escrita ainda no primeiro modernismo 1926/1927, verifiquei que ele já defendia esse procedimento. Isso foi, embora não premeditadamente, o que ocorreu aqui em São Paulo. A primeira fase, a da modernização técnica, foi feita pelo TBC e depois veio o ARENA que procurou ir adiante, aproveitando esse progresso técnico para desenvolver uma dramaturgia nacional, um estilo de representar nacional que era a segunda parte da posição de Alcântara Machado. Nada disso foi pensado, planejado propriamente, mas foram necessidades históricas que exigem uma certa lógica e que uma vez terminadas verificamos que cada coisa aconteceu no seu momento. Não sei se você concorda com...

JEFFERSON — Um outro fato que considero tão importante para o progresso do teatro brasileiro, além daquilo que o TBC revisou em termos factuais, foi o que você escreveu sobre. Realmente, a sua opinião, o jornal que você representava de tal forma pesava sobre o público que, por estar ciente dessa sua consciência em relação ao sacrifício de toda uma geração de artistas, muitas vezes discordei de você. Eu que fazia crítica nessa época me colocava ao lado do proletariado do teatro brasileiro, que era essa gente que competia com um esquema industrial diferente e de certa forma injusto. Mas, em termos culturais tenho que concordar que você organizou e realizou uma junta poderosíssima para a instituição da modernização do teatro brasileiro. Eu gostaria agora que você dissesse, quanto ao TBC, qual o espetáculo que mais lhe marcou num sentido de qualidade. Eu vejo o *Anjo de pedra* como o que mais me pareceu acabado em termos de perfeição. Não sei se isso bate com você.

DÉCIO — Bom, no momento assim é difícil dizer. O *Anjo de pedra* foi um espetáculo de que gostei muitíssimo pelo belo trabalho da Cacilda Becker. *Mentiroso* também foi um que, talvez por ser dos primeiros, eu tenha achado de uma beleza extraordinária. Agora não sei, eu escolheria muitos outros, não poderia assim...

CLEYDE — *Ralé*.

DÉCIO — *Ralé* foi um espetáculo muito forte, de uma grande força. Mas vejo o TBC sobretudo pelo lado da homogeneidade. O que realmente o destacou não foram assim esses momentos excepcionais, mas a qualidade média que era muito boa. Quando eu entrei no *Estado de São Paulo* em 1946, o jornal, que tinha estado fora das mãos dos proprietários atuais, voltou para o Julio de Mesquita Filho. Nessa ocasião fui convidado para ser crítico de teatro. Aliás, de início, eu estava pensando em ser crítico de cinema porque não via muita possibilidade de fazer alguma crítica de teatro quando não havia teatro em São Paulo. Mas o Paulo Duarte, que fez o convite, já havia chamado uma outra pessoa para cinema e então eu fiquei fazendo apenas teatro numa coluna intitulada "Palcos e Circos", um nome do começo do século. Isto é, retomando o fio, o que o TBC realmente proporcionou foi uma sensação quase física de crescimento do teatro; crescimento de público, dos atores, em suma de todo o nível da atividade. Depois, mais tarde, com o surgimento do ARENA, do OFICINA, tivemos também o prazer de começarem a surgir os diretores e autores nacionais. Durante alguns anos era difícil encontrar entre os jovens alguém que escrevesse uma peça pois eles achavam que não sabiam escrever tão bem quanto o Tennessee Williams ou Arthur Miller. Ou então não encontrávamos alguém que dirigisse porque achavam que não podiam competir com os italianos ou com o Ziembinski, ou mesmo quem fizesse cenografia. Depois, passados, alguns anos, começaram a surgir os elementos nacionais, alguns deles no bojo do próprio TBC como no caso do Antunes Filho, que aliás foi auxiliar de direção no TBC por indicação minha. Também, o Flávio Rangel, o Rubens Petrilli. Em seguida com o ARENA e aí com pessoas que já não deviam nada ao TBC mas que, de alguma maneira se aproveitaram do progresso geral da cidade em relação a teatro, tivemos o caso do Boal e do Guarnieri, por exemplo. Eu me lembro que quando surgiu Guarnieri eu estava nos Estados Unidos e que na volta o Sábato Magaldi me falou: — "Olha, surgiu um autor interessante..." e eu já o conhecia como ator e não como autor. Então nós tivemos o prazer de ver pouco a pouco o teatro novamente se abrasileirar. Tive uma extraordinária satisfação uma vez quando o Paulo Francis disse que eu fui um pouco testemunha de uma geração e é verdade, isso como crítico.

SÁBATO — Décio, eu acho que agora você deveria falar um pouquinho sobre seus princípios como crítico, não é? Mais ou menos o que você pretendia realizar na sua crítica. Se você foi mudando no correr do tempo seu enfoque dos problemas teatrais e fizesse, por fim, uma autocrítica de sua crítica.

DÉCIO — É claro que quando eu comecei a fazer crítica não tinha nenhuma programação e fui aprendendo como os atores também aprendem. Até hoje eu não tenho certeza se tenho ou não alguma teoria crítica, pois, eu aprendi empiricamente, embora tenha lido muita coisa a respeito de crítica. Agora é claro que também ao lado disso fui obrigado a ir refletindo alguma coisa a respeito da crítica, por exemplo: às vezes eu era acusado de ser severo demais, às vezes de ser condescendente demais, e a gente nunca sabe se é uma coisa ou é outra, ou se são ambas. Depois esse problema deixou de me preocupar pois percebi que sempre haveriam opiniões, vamos dizer assim, à minha esquerda e à minha direita. Alguns que eram mais severos, outros que eram menos. Aí fiquei inteiramente liberto para dizer o que realmente pensava sem me preocupar, embora, como todo crítico, passasse por fases de maior condescendência. Outro problema que eu tive também de enfrentar: será que aquilo que estou escrevendo é um ponto de vista pessoal ou é a própria verdade? Logo verifiquei que se pode sentar na mesma mesa diante de uma folha de papel, tomar da caneta e dizer: — agora vou escrever a verdade. Isso é tremendamente inibidor, é uma responsabilidade grande demais, que ninguém pode assumir. Então eu resolvi: — não! Isso é o meu ponto de vista e, cheguei a conclusão, ele não significa nada por si mesmo. Ele tem que funcionar dentro de um conjunto, de um meio. Por isso acho que não deve haver apenas um crítico mas cinco, seis, que enfim expressem uma pluralidade de opiniões, de pontos de vista. Nesse confronto de opiniões onde cada um é responsável por suas idéias é que o espectador poderá, por sua vez, chegar a alguma conclusão. Você sabe que o crítico está constantemente julgando os outros e isso é uma coisa muito desagradável, todo crítico sente isso. Principalmente aqui no Brasil onde ele está julgando pessoas que conhece e com quem sobretudo mantém relações de amizade, de afetividade. Também isso é um elemento bastante inibidor, não é?

JEFFERSON — Décio, eu acho que há um consenso na classe teatral paulista de que a sua saída da crítica foi um fato prematuro. Então eu gostaria de saber quais as razões de sua retirada do exercício da crítica teatral.

DÉCIO — Bom, eu não acho que foi prematuro. Eu escrevi em um só jornal durante vinte anos, é bastante coisa. Eu saí imediatamente devido a uma série de incidentes em 1968, mas foi só por isso, senão depois voltaria. É que eu senti que aquilo que tinha a dizer, no fundo, estava dito, e que estava começando a me repetir, pois embora as pessoas fossem diferentes os padrões eram os mesmos. Também senti que os princípios que me norteavam de uma forma ou de outra, a partir de 1968, talvez não servissem, bem para julgar os novos espetáculos, as novas peças. Eu acho que o teatro sofreu nos últimos anos uma transformação muito grande inclusive nos seus próprios fundamentos, em algumas peças. De maneira que minha formação já não bastava para poder julgar bem um espetáculo proposto dentro de postulados totalmente diferentes e que, às vezes, já correspondiam a sensibilidade de uma outra geração. Eu já não me sentia seguro, já não estava mais funcionando dentro de um mesmo contexto teatral que havia funcionado até então. Depois a crítica diária é muito consumidora das nossas energias e eu pensava em poder me dedicar a uma outra espécie de estudo, mais longos, aos quais, aliás, tenho me dedicado. Pude, por exemplo escrever um livro. Antes eu tinha publicado alguns livros, mas livros reunião de críticas, nunca tinha escrito um livro que tivesse uma unidade que fosse um livro realmente. Agora pude. Acho que já tinha considerado bastante o presente do teatro brasileiro e que poderia ser útil num outro setor, o do estudo histórico, que é um aspecto muito descuidado. Existem vários aspectos históricos do teatro brasileiro que são muito semelhantes aos atuais. Quando, por exemplo, estudei João Caetano, verifiquei que os problemas eram mais ou menos os mesmos: de autor nacional, de autor estrangeiro além do problema importantíssimo do subsídio. O Teatro dever ou não dever receber auxílio do governo é um aspecto que sempre afetou a vida do nosso teatro. Tenho sido convidado para voltar à crítica mas além de estar um pouco cansado em relação ao teatro atual não tenho mais o mesmo empenho e a curiosidade necessários à crítica. Só se pode fazer crítica com entusiasmo, seja para elogiar, seja para meter o pau, de qualquer maneira é preciso ter prazer de ir ao teatro, de acompanhar o que está se fazendo.

CLEYDE — Décio, engraçado, eu vou discordar um pouco de você pois acho que existem outras coisas mais do que retratar o passado e que você poderia abordar. Por exemplo, depois de dezenove anos como atriz contratada, eu resolvi tentar como produtora e aconteceram algumas coisas que eu gostaria de comentar. Eu me lembro que trabalhei no TBC e até 1960 as leis trabalhistas não entravam no teatro. Pagava-se o teatro, pagava-se o ator. No entanto hoje, como produtora, me vejo num beco sem saída. Relendo o livro do Sábato *Panorama do teatro brasileiro* vi um trecho que diz: "é possível, com isso, que façamos o mesmo itinerário dos grandes centros teatrais com os grupos especializados em cada setor:

os comerciais, os de vanguarda e uns poucos subvencionados que preservam a tradição cultural". Isso me impressionou muito. Eu acho que não há escapatória mesmo. Por exemplo: eu não quero fazer teatro comercial, não quero ganhar dinheiro. Eu realmente gostaria de representar. Se algum grupo de vinte, vinte e poucos anos me convidasse para tentar mil coisas eu tentaria, entende? Porém me coloquei no terceiro...

DÉCIO — Entendo.

SÁBATO — E me parece que aí está sua função também. Nós tivemos no Brasil apenas uma experiência de teatro estatal, não é? A do SNT, que durou dois anos...

CLEYDE — Dois anos. Então não seria uma função sua, depois de vinte anos, não só contar o que se passou, mas também tentar fazer esse teatro de preservação, ou como disse bem o Sábato, estatal sendo que quando se fala em teatro no Brasil só é Rio, São Paulo, Rio, São Paulo. Então não lhe parece que você tem um outro trabalho, de tentar um teatro estatal para todo esse país imenso?

DÉCIO — Não, o nosso...

CLEYDE — O Jorge Andrade é desconhecido no Brasil. Você gostaria de se incumbir de uma coisa dessas?

DÉCIO — Não, porque não vejo isso como função do crítico.

CLEYDE — Mas você já não é mais crítico, você está dizendo...

DÉCIO — Eu não sou crítico no sentido de crítico participante...

CLEYDE — Alguém que ama o teatro.

DÉCIO — Eu sei.

CLEYDE — Por que você não faz alguma coisa para o amanhã?

DÉCIO — Bom, porque no fundo eu não sou um homem de ação, quer dizer, eu já fui ser crítico em razão do meu temperamento contemplativo. Não que eu ache que isso é o ideal, mas é o temperametno do crítico. Eu não atribuo grande importância à função do crítico. Eu acho que quem abre os caminhos são as pessoas que tem a iniciativa, os autores, os encenadores, os empresários. O crítico, o que ele faz, é mais assim uma função reflexiva, não é uma...

CLEYDE — Agora, dentro dessa função reflexiva isso é uma coisa que deve ser feita então eu vou mudar de pergunta. Na sua posição de reflexão, de crítico, você acha que isso é uma coisa que deve ser feita? Deve ser...

DÉCIO — É evidente. Eu estou inteiramente de acordo mas, como crítico, só posso aplaudir a pessoa que tiver essa iniciativa. Eu posso também sugerir isso num artigo embora ache que essa sugestão teórica não tem grande força. Realmente as pessoas que estão na ação e que fazem as opções, as escolhas e a ação que leva a isso. O crítico, às vezes, concorda ou discorda, mas ele não é determinante. Algumas pessoas têm me procurado dizendo que eu deveria voltar a crítica porque antigamente o teatro era mais estável e agora está à deriva. Acham eles que o que dava estabilidade ao teatro era a crítica do *Estado de São Paulo*. Não é verdade, é que aquela época era uma época de mais estabilidade, então a crítica refletia valores estáveis também. Agora, ao contrário, estamos num período mais instável e se eu fizer ou não fizer crítica dará exatamente no mesmo pois não depende de mim a resolução do impasse em que está o teatro. Não tenho nenhuma ilusão, pois sei que o crítico tem uma função paralela aos outros elementos e ele não é com certeza mais importante, pelo contrário, depende muito do que os outros vão fazer. Ele acompanha, procura com o grupo ter uma certa consciência, o que nem sempre consegue. Raramente encontramos um crítico que é um líder, pois quando isso acontece é porque ele está numa fase de transição para ser autor, empresário, encenador. Em suma, eu não supervalorizo a crítica. Por exemplo, ultimamente, alguns empresários, inclusive aqui em São Paulo, têm se voltado furiosamente contra a crítica, exatamente porque pensam que a crítica tem determinantes em relação à opinião, o que não é verdade, pois o teatro é uma soma de fatores onde entram os empresários, os atores, os autores, a crítica e o público também, que se motivam e influenciam reciprocamente.

SÁBATO — Décio, você se colocou de uma maneira tão modesta em relação a sua atuação como ator e como diretor, mas eu acho que seria interessante saber em que nível essas duas atuações auxiliaram você na sua função de crítico.

DÉCIO — Ah bom! Eu acho que auxiliou bastante, não há dúvida. Como ator nem tanto pois minha experiência foi muito limitada, mas no trabalho de direção fui obrigado a enfrentar e dimensionar problemas que tiveram muita importância na minha futura visão como crítico. Apto ou não, tive realmente que pensar nos problemas de uma encenação e isso influiu consideravelmente durante o meu trabalho de crítico.

SÁBATO — Para finalizar gostaria que você falasse um pouquinho dos seus projetos futuros, pelo menos para ficar registrado...

DÉCIO — Bom, posso dizer o que estou fazendo no momento. Eu fiz uma tese sobre o João Caetano, analisando como ator, como empresário e agora estou trabalhando uma outra tese sobre o João Caetano escritor. Ele escreveu dois pequenos livros sobre o ator: *Reflexões dramáticas,* em 1837 e *Lições dramáticas,* em 1862. Esses livros têm uma grande importância histórica, pois foram os primeiros escritos sobre a arte do ator no Brasil e talvez tenham certa autoridade até hoje. Então eu, que já tinha estudado o João Caetano sobre outros aspectos, me achei na obrigação de procurar elucidar, em primeiro lugar quais foram as fontes estrangeiras desses dois livros. Eu estou nesse momento fazendo um cotejo dos textos e uma pesquisa de como é que o pensamento estrangeiro, isto é, o pensamento francês, se adapta ao Brasil, e em conseqüência disso quais foram os defeitos dos livros de João Caetano. Esse é mais ou menos o conteúdo da tese; saber se o autor procurou simplesmente traduzir para o Brasil muita coisa que se referia a um contexto social e estético diferente. Eu acho que esse é o lado mais fraco do João Caetano, daí, inclusive, ter preferido começar meu estudo sobre ele analisando seus melhores aspectos, ou seja, sua atuação como ator e como empresário. No momento é disso que estou fazendo mas tenho também uma série de trabalhos, alguns já escritos e em fase de publicação. Tenho um texto sobre o modernismo e o teatro que deverá sair pela Editora Perspectiva, num volume que tratará do modernismo, onde procuro mostrar que há mais relação entre a Semana da Arte Moderna, isto é, entre o primeiro modernismo e o teatro, do que nós pensamos. Esse estudo é feito sobretudo a partir das críticas teatrais do Antônio de Alcantara Machado mostrando que, no fundo ele traçou um paralelo que mais tarde foi executado pelo nosso teatro. Tenho também um trabalho sobre o teatro romântico em geral e um pequeno ensaio referente a uma peça de José de Alencar, que deverá ser publicado por uma revista por esses dias. Eu estou procurando, enfim, me aprofundar no estudo da história do teatro brasileiro, porque cheguei à conclusão de que podemos fazer história do nosso teatro enfocada não apenas pelo lado do texto mas também vista pelo prisma do ator, da representação e da conjugação desses dois elementos, textos e espetáculo, que no teatro têm a mesma importância. Por exemplo, se nós fossemos escrever a história do teatro em São Paulo nos últimos vinte, vinte e cinco anos, não seria justo tratar apenas do ponto de vista dos autores, teríamos que falar, sem dúvida, do Teatro de Arena, do Oficina, do papel de José Celso e assim por diante, porque teatro basicamente não é literatura, é representação. Ora, para fazer esse estudo do teatro, dessa conjugação entre autor e ator, nós precisamos inicialmente fazer uma série de monografias em profundidade sobre os atores. Por isso que me interessei pelo João Caetano, que foi a espinha dorsal do nosso teatro no século XIX, e é o fator mais importante para a compreensão dos mais variados aspectos da cena brasileira em meados do século passado. Isso, é claro, seria trabalho de várias pessoas, e que mais tarde serviria de base para a consolidação de uma história real do teatro brasileiro até os nossos dias. Eu acho isso também uma tarefa importante.

JEFFERSON — A minha última pergunta seria aparentemente convencional se não fosse você Décio de Almeida Prado, testemunha de uma geração. Gostaria de saber qual a sua visão do teatro brasileiro hoje, tanto em dramaturgia como em execução cênica e em relação às influências que tem recebido das vanguardas estrangeiras e quanto aos problemas que ele enfrenta, inclusive políticos.

DÉCIO — Eu não tenho mais acompanhado o teatro como antes. Tenho ido menos a teatro. Depois, é diferente você assistir ao espetáculo como crítico e como espectador. Como crítico você assiste com mais intensidade, com maior atenção, porque realmente existe uma preparação emocional além de uma grande concentração. Isto faz com que eu, simples espectador, não possa falar assim com muita autoridade sobre o teatro brasileiro atual. Eu sinto, aliás já disse isso antes, que nós atravessamos uma crise muito grande, crise de valores teatrais. Lembro-me de uma conversa que tive com o Paulo Autran já há uns dois anos atrás, quando ele dizia: — "Antes nós tínhamos público em crise, mas nós de teatro sabíamos mais ou menos o que desejávamos fazer. Agora é diferente, porque nós é que não sabemos o que queremos fazer." Então a crise está em nós, não está no público. Eu sinto uma perplexidade muito grande pois, realmente, do TBC, passando pelo Arena, pelo Oficina, tivemos um crescimento relativamente contínuo. Não quero dizer que o Teatro de Arena foi exatamente a continuidade do TBC. É evidente que ele retificou o que o TBC havia feito, assim como o Oficina que se preocupou mais com um problema estético, não foi a continuidade do Arena. Os princípios básicos de todos eles, no entanto, eram mais ou menos os mesmos: se apresentava uma peça de teatro com autor, havia uma análise de texto, análise dos personagens. Ora, a partir de certo momento tudo isso foi posto em questão, a forma do teatro, a existência do autor, se o autor é necessário ou não, a relação entre público e ator. Então essa crítica destruiu violentamente uma série de estruturas econômicas, sociais e também mentais, mas ainda não reconstruiu nada inteiramente. Nem sei se reconstruirá. Em conversas que tenho tido com gente de teatro vejo essa perplexidade. Alguns querem voltar aos antigos esquemas, mas não sabem se isso ainda é possível ou não. Outros querem partir para propostas inteiramente novas. Eu me lembro uma ocasião em que o Walmor Chagas me dizia que nunca mais iria representar uma peça propriamente de teatro, com texto e personagem, pois isso era uma coisa que ele considerava devidamente ultrapassada. Mas fazer o que então? Não se sabe exatamente o que. As companhias estão tateando pois não há assim denominadores comuns, não há uma consciência estética comum. A classe teatral está profundamente cindida e perplexa não só no Brasil, onde além de tudo existe a ação da censura, como nos Estados Unidos, na França. De um lado estão formas teatrais mais antigas, que ainda funcionam mas que já foram postas em dúvida e do outro formas que estão querendo nascer e que ninguém sabe exatamente como serão. Como é que se vai estabelecer esse novo contato? Eu acho muito característica, a esse propósito, uma frase que o Alfredo Mesquita me disse: "Olha, eu, hoje em dia perdi muito o interesse pelo teatro "

Afora aqueles motivos pessoais e também estéticos todas as experiências que se fizeram em teatro tiveram como conseqüência que eu já me interesso mais pelo antigo teatro como se fazia e também não acho graça nas novas coisas. Então há um momento assim de passagem, em que você tem a impressão de que o teatro de um certo tipo morreu e o outro não se sabe exatamente o que será. Isso é o que eu sinto, embora não veja ainda iniciado um novo ciclo. Tenho apenas a sensação de que aquele ciclo iniciado pelo TBC realmente se encerrou por volta de 1968, 1970. Não sei se você concorda, Cleyde?

CLEYDE — Sim.

DÉCIO — Não morreu, mas perdeu um pouco da vitalidade, do empenho.

HENRIQUE OSCAR

Local — Biblioteca do SNT
Data — 29/10/1975

Coordenador

Aldomar Conrado

Entrevistadores

Bárbara Heliodora — professora e ensaista
Maria Clara Machado — autora, diretora e empresária
Orlando Miranda — diretor do SNT
Sergio Britto — ator e diretor
Yan Michalski — crítico

*Henrique Oscar (centro) depondo no Serviço Nacional de Teatro, la*deado por (*à direita*) *Maria Clara Machado e Sérgio Britto, e (à esquerda) por Bárbara Heliodora e Yan Michalski.*

ORLANDO MIRANDA — Henrique Oscar, seus dados biográficos por favor.

HENRIQUE OSCAR — Eu nasci aqui no Rio, em Copacabana, no dia 17 de março de 1925.

BÁRBARA HELIODORA — Diz o nome todo que não é conhecido.

HENRIQUE OSCAR — Henrique Oscar da Silva Araújo, filho de Oscar da Silva Araújo e Celina Henriqueta Lavígne da Silva Araújo.

ORLANDO MIRANDA — Onde estudou?

HENRIQUE OSCAR — Fiz primário e ginásio no Colégio Aldridge, mas o complementar eu terminei no Andrews. Posteriormente, cursei a antiga Faculdade Nacional de Direito em nível de bacharelado e doutorado, embora não chegasse a defender tese. Tenho também certificados da Escola Superior de Jornalismo de Paris e do Curso de Civilização Francesa da Universidade de Paris, ambos de 1950 e 1951.

MARIA CLARA MACHADO — E a idéia de fazer teatro?

HENRIQUE OSCAR — A idéia é remota. Eduardo Vitorino foi um importante empresário português do começo do século e, quando meu pai morreu, eu encontrei entre seus papéis cartas desse empresário, pedindo a ele que escrevesse peças nos moldes de tal ou qual obra francesa. Dos dez aos quatorze anos tive um teatro de bonecos e já na Faculdade trabalhei com um grupo amador dirigido pelo Adacto Filho. Tive também uma experiência profissional na companhia de Henriette Morineau, em Niterói, em *Elizabeth da Inglaterra,* onde eu fazia o papel de Sir Walter Raleigh. Desde os tempos da Faculdade eu escrevia em uma revista chamada *A Epoca,* que teve Odilon Azevedo como redator e diretor, além da colaboração de Heloísa Maranhão e várias outras pessoas que viriam a se tornar teatralmente significantes. Assim que ingressei na escola, o então crítico Alfredo Souto de Almeida cursava o último ano, e daí fui encaminhado para fazer crítica na revista, isto por volta de 1945. Em 1947, no terceiro ano da Faculdade, eu tinha grandes dúvidas sobre o que fazer. Como eu conhecia o secretário do *Diário de Notícias,* mandei-lhe seis artigos sobre assuntos variados: a criação do Estado de Israel, Oswaldo Aranha na ONU, o romance *Vidas Secas* de Graciliano Ramos e, inclusive, uma crítica de teatro. Alguns dias depois recebi um telefonema de Raul Lima, então coordenador do suplemento literário do jornal e crítico, me propondo que eu ficasse escrevendo aos domingos. Fiz isto durante oito anos.

YAN MICHALSKI — Sobre crítica teatral em específico?

HENRIQUE OSCAR — Não, eu opinava sobre tudo, até sobre Isadora Duncan. A primeira crítica teatral foi sobre o *Hamlet* do Festival de Shakespeare do Teatro do Estudante, saída em 15 de fevereiro de 1948.

ORLANDO MIRANDA — Antes de escrever para teatro você já acompanhava a vida teatral há bastante tempo?

HENRIQUE OSCAR — Fui a teatro pela primeira vez em 1937, com doze anos, ver uma ópera brasileira e logo depois um concerto de Marian Anderson, mas comecei a freqüentar mesmo só com treze. Meu pai era médico da saúde pública e tinha uma carteira que lhe permitia entrar em qualquer lugar. Assim, junto com ele, eu ia ver as revistas do Teatro Recreio, que era naquele tempo do pai do Walter Pinto, mas eu não entendia metade das piadas.

MARIA CLARA MACHADO — Quem fazia crítica teatral na época?

HENRIQUE OSCAR — Eu lia o Abadie Faria Rosa do *Diário de Notícias*, que, depois de criado o Serviço Nacional de Teatro, assumiu a primeira direção durante vários anos. Então, depois disso, eu lia realmente o *Diário de Notícias*, e, às vezes, o *Correio da Manhã*. Havia o Gustavo Dória que escrevia n'*O Globo* e o *Jornal do Brasil* tinha o Mário Nunes, mas é preciso lembrar que na época só se comprava o *Jornal do Brasil* para procurar empregada ou alugar quarto. O *Jornal do Brasil,* apesar de não haver nenhum interesse na leitura, tinha dois críticos: Mário Nunes e Augusto Maurício, espécie de noticiarista. O Décio de Almeida Prado e o Sábato Magaldi fizeram isso durante um certo tempo em São Paulo: o Décio fazia a crítica e o Sábato a cobertura jornalística. Havia também o Brício de Abreu que foi primeiro d'*O Globo,* depois do *Diário da Noite*. Antes d'*O Globo,* Gustavo Dória escreveu na *Folha Carioca,* jornal desaparecido há muitos anos, e Mário da Silva no *Correio da Noite,* também desaparecido.

MARIA CLARA MACHADO — Sábato Magaldi não era do *Diário Carioca?*

HENRIQUE OSCAR — Mas ganhou uma bolsa e foi estudar em Paris e na volta foi para São Paulo. A crítica assumiu certo vulto em 1941 pela fundação da Associação Brasileira de Críticos Teatrais. Consta, segundo Jota Efegê, que depois das estréias, sobretudo no Teatro Recreio, o empresário convidava os críticos para uma ceia, o que, naturalmente influenciava a crítica. Dado o fato de que os poucos críticos eram amigos dos empresários, a atividade do crítico funcionava como uma troca de favores.

YAN MICHALSKI — Então o crítico preenchia a função que hoje pertence ao divulgador.

HENRIQUE OSCAR — Inclusive, havia críticos, como Henrique Campos e Nei Machado que eram divulgadores, sendo que o Nei Machado era, ao mesmo tempo, presidente da Associação de Empresários Teatrais, membro da Associação Brasileira de Críticos Teatrais e publicista teatral. Eu só me lembro de críticas violentas em torno de *Vestido de noiva,* que criou uma polêmica liderada por Álvaro Lins, crítico do *Correio da Manhã,* que, junto com José César Borba, também do *Correio da Manhã,* defendiam o Nelson Rodrigues. Por outro lado, no *Diário de Notícias,* antes da minha entrada, Guilherme Figueiredo e Raimundo Magalhães Júnior arrasavam o *Vestido de noiva.* Foi uma polêmica que durou várias semanas. Mas, até 1955, o único crítico mais jovem e que queria dizer alguma coisa era o Milton Emery. Em 1955, eu entrei susbtituindo Raul Lima, em realidade crítico literário do *Diário de Notícias* e coordenador do suplemento e só em caráter provisório exercia a crítica teatral.

YAN MICHALSKI — Antes de iniciar a falar sobre sua atuação, eu gostaria de fazer duas perguntas: em que sentido o tipo de crítica que se fazia correspondia ao teatro que se fazia, ou melhor, cada crítica tem o teatro que merece? A crítica influencia concretamente no sentido de levar ou não o público ao teatro?

HENRIQUE OSCAR — Cacilda Becker, em conversa particular comigo há vários anos, respondeu a primeira parte da sua pergunta dizendo: "É estranho, pois quando o teatro melhora, a crítica melhora". Veja que o próprio Décio de Almeida Prado só começa a fazer crítica em 1947, um ano antes do aparecimento do Teatro Brasileiro de Comédia, e já diretor do Teatro Universitário de São Paulo. Quanto a influência da crítica sobre os espectadores, *Society em baby doll* do Henrique Pongetti ficou dois anos em cartaz no Teatro Mesbla, embora debaixo de uma crítica unanimemente desfavorável.

SÉRGIO BRITTO — Eu acho que o teatro no Brasil melhorou muito. No caso d'Os Comediantes, *Vestido de noiva* não foi defendida pela crítica teatral em sua maior parte. E mais: quando eles criaram *Desejo* em 1946, no Teatro Ginástico, havia toda uma crítica que condenava os movimentos renovadores da época, defendendo somente o teatro profissional. Dessa maneira, o teatro já melhorava, mas sem aceitação. Brício de Abreu escreveu *Dom Casmurro,* revista da qual ele era dono: "No Teatro Ginástico estão levando *Desejo* de O'Neill pel'Os Comediantes, direção de Ziembinski, com Olga Navarro e alguns meninos do Ziembinski. No Teatro Phoenix, ao lado, está sendo levada uma peça chamada *Ternura,* de Henri Bataille, com Rodolfo Mayer e Maria Sampaio. Peça para homem que gosta de mulher."

HENRIQUE OSCAR — Nesse sentido, a resistência da crítica foi bem grande. É preciso ver também a idade desses críticos: Brício de Abreu e

Mário Nunes não eram jovens, vinham de outro tipo de teatro, com exceção talvez de Gustavo Dória. Os críticos não sabiam línguas estrangeiras, assim eles não tomavam conhecimento dos espetáculos da companhia de Jean Louis Barrault ou do Picollo Teatro de Milano, muito menos das peças inglesas aqui levadas.

YAN MICHALSKI — Dentro desse panorama desanimado que você traçou, o Décio já estava em plena atividade em São Paulo, registrando com objetividade a trajetória do Teatro Brasileiro de Comédia.

HENRIQUE OSCAR — Décio de Almeira Prado foi um dos meus guias no Brasil, mas, aqui no Rio, Claude Vicent foi minha maior influenciadora. Na Cinelândia existiam duas confeitarias: a Brasileira e a Americana. Depois do espetáculo, a gente convidava a Claude para ir tomar chá na Brasileira e perguntávamos o que ela havia achado do espetáculo. As análises eram extraordinárias, coisas excepcionais, mas, por causa do complexo de estrangeira que ela tinha, as matérias que ela escrevia para a *Tribuna da Imprensa* eram extremamente brandas. Dois críticos teriam chegado a dizer-lhe que se ela falasse mal de autor, diretor ou ator brasileiro, expulsariam-na do Brasil. Ela, inclusive, se abstinha de ver os espetáculos do Duse com medo do Paschoal. Quando a Claude foi embora, o João Augusto assumiu a *Tribuna da Imprensa* e o João Bethencourt fazia a crítica no Rio da *Revista de Teatro Brasileiro* do Alfredo Mesquita e que saía em São Paulo. Paulo Francis apareceu primeiro no *Diário Carioca* e logo depois na *Última Hora,* mas aí há episódios particularmente interessantes: a nova crítica, que diziam estar matando o teatro, teve até uma mesa redonda na TV Tupi: a coordenação era de Amélia de Oliveira e também havia a participação de Delorges Caminha, então presidente da Casa dos Artistas. Depois disso, Delorges Caminha, entre o segundo e o terceiro atos de um espetáculo de Alda Garrido, lia trechos das críticas de Paulo Francis e de João Augusto. Após a leitura, Delorges dizia: "Pedimos ao público que se manifeste". Obviamente, a platéia ovacionava os atores. O Alfredo Souto de Almeida foi ameaçado de morte por um empresário já falecido, e esse mesmo empresário mandou uma pessoa me reconhecer para que minha cara ficasse conhecida. Nesse mesmo clima, o Fregolente prometeu que ia passar com um automóvel em cima de mim, porque o nosso grupo menor, grupo de oposição dentro da Associação Brasileira de Críticos Teatrais, havia votado no Paulo Autran para melhor ator em *Otelo,* prêmio a que ele também era candidato. Finalmente, por causa de algumas restrições que eu fiz ao trabalho da Cacilda e da Cleyde em *Maria Stuart,* o Maurício Barroso prometeu-me uma surra que eu estou esperando até hoje.

ORLANDO MIRANDA — Henrique, a que você atribui a ousadia desse grupo em se desligar daqueles condicionamentos anteriores?

HENRIQUE OSCAR — Pessoalmente, e embora eu já tivesse algumas peças levadas ao ar na Rádio Mayrink Veiga, eu achei que, aparecida a oportunidade da crítica, eu poderia dar uma colaboração maior, renunciando a mais uma possível carreira medíocre de autor. Isso porque eu achava que havia melhores autores do que críticos.

YAN MICHALSKI — Se a geração anterior se sentia condicionada por uma série de pressões, e, de repente, essas pressões deixam de existir a ponto de permitir uma manifestação mais objetiva, a crítica tinha noção ou isso não passou de um blefe?

HENRIQUE OSCAR — Não era propriamente uma pressão. Havia o caso de autores como Henrique Pongetti, que era considerado autor da melhor peça brasileira da época — *História de Carlitos,* — receber uma crítica que arrasava *Manequim,* ou ainda Jaime Costa, Procópio Ferreira e Dulcina de Moraes, acostumados a serem endeusados, quando começaram a levar lambadas, reagiram mais por orgulho ferido do que por prejuízo econômico.

SÉRGIO BRITTO — Essa mudança no Brasil foi uma grande ruptura: a violência de uma atividade crítica nova, Os Comediantes, o Teatro Brasileiro de Comédia, Ziembinski, uma avalancha.

BÁRBARA HELIODORA — Mas havia existido uma série de tentativas anteriores como a Semana de 22, o Teatro de Brinquedo de Álvaro Moreyra, e, quando essas novas correntes começaram a fazer sucesso, toda uma camada desgastada do teatro entrou em prejuízo, até a crítica correspondente.

YAN MICHALSKI — Você frisou há pouco que a geração anterior da crítica tinha um relacionamento em base de amizade com empresários. Na sua geração dentro dessa quebra de mentalidade, mudou a relação entre a crítica e a classe?

HENRIQUE OSCAR — Esse é um problema pessoal. Eu me mantive sempre a uma distância um tanto respeitosa.

BÁRBARA HELIODORA — Eu acho que o mais grave é que havia, além da amizade, uma relação de interesse, que hoje desapareceu.

MARIA CLARA MACHADO — O Décio disse uma vez, penso que na introdução de um livro dele sobre críticas, que a dificuldade para o crítico brasileiro era a grande família. Não havia uma distância entre a crítica e a classe.

BÁRBARA HELIODORA — O caso clássico é do *New York Times*. O Brooks Atkinson fazia questão absoluta de não conhecer ninguém de teatro.

YAN MICHALSKI — Henrique, você exerceu crítica teatral durante quantos anos seguidos? Você poderia resumir esse período de transformações cruciais que você acompanhou de tão perto?

HENRIQUE OSCAR — Dezessete anos de coluna diária, somando-se a oito de Suplemento dá vinte e cinco anos de crítica. Inicialmente, a primeira transformação foi de reduzir às devidas proporções os espetáculos de Eva Todor, Dercy Gonçalves, peças do Raimundo Magalhães Júnior, do Henrique Pongetti e, simultaneamente, fomentar os cursos de formação da platéia da ASA. Por outro lado, ainda com a ajuda da Claude Vicent, Alfredo Souto de Almeida, Renato Vieira de Mello, Gustavo Dória, Luíza Barreto Leite e Jota Efegê, começamos a tentar mudar a Associação Brasileira de Críticos Teatrais, sendo que a primeira reforma foi em relação aos estatutos, mas encontramos tantas dificuldades que resolvemos sair e formar os críticos independentes. Começamos então a dar cursos. O primeiro, na Maison de France, reuniu seiscentas matrículas para um total de quinhentos lugares. Trouxemos também Décio de Almeida Prado e Anatol Rosenfeld para assuntos de sua especialidade e mantivemos esses cursos durante vários anos. Isso talvez tenha sido o que de mais importante realizamos: tentar mudar a mentalidade da platéia.

YAN MICHALSKI — De que maneira a crítica teve que se reciclar e se adaptar a esse tipo de modificações nas tendências do teatro brasileiro nesse período todo?

HENRIQUE OSCAR — Em virtude do padrão mantido pelas companhias novas, em dado momento, não havia Mário Nunes que ousasse falar mal de um espetáculo do Teatro Brasileiro de Comédia. De outra maneira, duas ou três companhias profissionais tentavam ir na onda d'Os Comediantes. Temos que nos lembrar daqueles espetáculos do Dulcina, do Municipal e do Ginástico: *Santa Joana, Cesar e Cleopatra, Anfitrião 38* de Jean Giraudoux, *Bodas de Sangue* do Lorca e até Jaime Costa que, em 1951, ousou fazer *A morte do caixeiro viajante,* com direção de Esther Leão, cenografia de Santa Rosa e tradução de Luís Jardim. Assim, algumas companhias atinaram e tentaram melhorar nesse período anterior ao Teatro Brasileiro de Comédia. Apareceram também os Artistas Unidos, uma companhia em que, apesar dos defeitos, todo mundo tinha que saber os papéis, pois não havia ponto. A Henriette Morineau tinha uma escola própria e impunha que os papéis tinham que ser sabidos de cor. Quanto à crítica, jornais foram se acabando como o *Diário Carioca;* críticos saindo... O próprio Paschoal Carlos Magno, por exemplo, não se colocava na posição de um Brício de Abreu ou de um Mário Nunes, e na medida do possível, se alinhou, ou melhor, isso tudo fez parte de um movimento que foi se generalizando. No fim, talvez só um ou outro teve coragem de bater o pé e recusar aquilo que já era aceito pela maioria.

YAN MICHALSKI — Como você confrontaria os acontecimentos de 1964 para cá com essa fase comentada, tanto na crítica como no teatro?

HENRIQUE OSCAR — A década de 50 foi para mim a grande década do teatro brasileiro. No grande período até 1962, todas as companhias egressas no Teatro Brasileiro de Comédia (Maria Della Costa, Sérgio Cardoso e Nídia Lícia, o Teatro dos Sete, Tônia Carrero e Paulo Autran) mantiveram um padrão elevado, economicamente inclusive. Posteriormente, foi se tornando cada vez mais difícil manter esses elencos que hoje não são mais possíveis.

SÉRGIO BRITTO — Mas você continua a acompanhar o teatro depois desse período?

HENRIQUE OSCAR — Depois de 1962, tenho a impressão de que os bons espetáculos diminuíram, pois, sobretudo nos últimos anos, o teatro brasileiro entrou em uma linha hermética, que absolutamente não interessa. Com exceção de *Cemitério da automóveis,* que eu havia descoberto em 1968 em Paris penso que os autores, independentemente do problema indiscutível da censura, estão falando para si mesmos, um problema de meditação ou algo no gênero, ou as empresas optando pelo puro comércio.

YAN MICHALSKI — Ao longo desse período todo que você viveu na crítica, qual era a posição do crítico dentro da empresa jornalística?

HENRIQUE OSCAR — Em meu tempo de ginásio, por informação de Gilberto Chateaubriand Bandeira de Melo, filho do dono de uma grande empresa jornalística e colega meu, o crítico do *Diário da Noite* ia ao teatro em troca de ingressos. Depois desta fase humilhante, pouco a pouco, surgiu o *cachet*. No caso de Raul Lima, meu antecessor, era de cinqüenta cruzeiros por crítico.

BÁRBARA HELIODORA — *O Estado de São Paulo* hoje em dia tem quatro críticos e cada um ganha qualquer coisa parecida com cinqüenta cruzeiros.

HENRIQUE OSCAR — Desde 1941, em um recital da pianista Vitalina Brasil, irmã de meu colega Horus Vital Brasil, eu estabeleci contato com a esposa do dono do *Diário de Notícias*. Desta maneira, sempre tive facilidades com o diretor do jornal, que, inclusive, havia sido meu contemporâneo de Faculdade e, dada a organização quase que artesanal do jornal, eu não pedia sugestões, licenças a ninguém para meu trabalho.

BÁRBARA HELIODORA — Outro problema importante é que em determinado momento começou a haver uma certa relutância a respeito do convite formal ao crítico para a primeira ou segunda noite. De maneira que, se o crítico não se importa em ser convidado, ele está com isso admitindo a não importância da própria crítica, compreende? Embora no Brasil nada esteja pronto nos primeiros dias, o fato de se demorar semanas se constitui em uma declaração pública de irrelevância de sua crítica.

MARIA CLARA MACHADO — Eu acho o contrário. O crítico sabe que vai influenciar.

HENRIQUE OSCAR — Não sei se influencia. Em Nova York há o esquema da *preview* ou "seja você o seu próprio crítico". São oito dias de espetáculos a preços reduzidos, e só depois de oito dias que a crítica comparece. Lá o ator espera para ler já no dia seguinte, porque no dia em que o crítico vai, o espetáculo começa mais cedo, às 19:00 hs. Aqui no Rio temos o problema contrário: a estréia normalmente começa com uma ou duas horas de atraso, o que em termos jornalísticos não compensa economicamente, pois nenhum jornal espera para fechar a esta hora. E ainda sobre o problema da valorização do crítico, só havia três críticos considerados funcionários do jornal, de carteira assinada: o Van Jafa no *Correio da Manhã,* o Yan Michalski e eu. Quer dizer, só três ou quatro jornais davam ao crítico gabarito de redator.

YAN MICHALSKI — Hoje em dia só há dois: n'*O Globo* e no *Jornal do Brasil*.

BÁRBARA HELIODORA — Em termos de coerência teatral eu acho muito grave um crítico não ir ao espetáculo, porque daí advém um esfacelamento da proposição.

HENRIQUE OSCAR — Um tipo de preocupação que eu tive várias vezes, era que chegando a um teatro onde seria levada alguma peça que necessitava de público para funcionar — sobretudo comédias —, eu me retirava quando via dez ou doze pessoas na platéia para voltar em outro dia que houvesse uma casa melhor.

YAN MICHALSKI — Em função de seu recente desligamento da crítica, eu acho que seria interessante que você falasse um pouco mais desta saída. Já uma outra hipótese é que, se não houvesse existido uma evolução dentro do *Diário de Notícias,* você ainda estaria em atividade?

HENRIQUE OSCAR — A partir de 1969 o *Diário de Notícias* entrou em uma situação financeira praticamente insolúvel e a família Dantas o passou adiante. Até a saída da família eu recebia o salário integral, apenas com atrasos que variavam de dois a três meses, mas, em 1970, durante um período de seis meses, não houve nenhum pagamento. Quando se recomeçou a pagar o salário, não ocorreu nenhuma atualização legal, e, em 1972, eu estava recebendo o equivalente a 1970, ou seja, a metade. Por outro lado, o caderno em que eu escrevia mudou de mão e, conseqüentemente, minha liberdade começou a ser tolhida, até que quiseram transformar meus vinte e cinco anos de jornalismo em venenos e mexericos do dia. Então, eu disse que me recusava terminantemente a fazer aquilo. De outra forma, como o nível salarial não estava sendo mantido, na data limite, eu entrei com uma queixa na Justiça, e, no dia 23 de março de 1973, ficou constatado por unanimidade que o *Diário de Notícias* estava totalmente em falta comigo. Com uma demissão oficial, na 13a. Junta da Justiça do Trabalho, eu coloquei o jornal perante uma dívida que devia oscilar de trinta a quarenta mil cruzeiros. Agora, meu desânimo já vinha desde a nova orientação imposta ao segundo caderno, no sentido de fazer uma crítica fofoqueira, que, absolutamente, não era o tipo de coisa que eu queria.

BÁRBARA HELIODORA — Sendo devidamente remunerado e se suas condições no jornal tivessem permanecido satisfatórias de 1969, você teria ido adiante?

HENRIQUE OSCAR — Eu talvez tivesse continuado ainda por algum tempo, mas o nível dos espetáculos desceu muito. Há também um certo descrédito em relação à influência da crítica sobre o espectador. Certa vez, em uma discussão com Sérgio Cardoso, ele me disse acreditar que certos espetáculos poderiam ser ajudados pela crítica, mas nunca totalmente destruídos se tivessem vedetas no elenco, fossem muito cômicos e etc. Eu creio que, por exemplo, o *Mockinpott* foi altamente beneficiado pela imprensa, pois um grupo vindo do Rio Grande do Sul e patrocinado somente pelo Consulado alemão não teria chamado a atenção.

SÉRGIO BRITTO — Eu concordo plenamente com a opinião do Sérgio Cardoso, porque o teatro se dirige para um público que nem lê jornal, quanto mais crítica de teatro. Mas há determinados tipos de espetáculos em que a crítica influencia muito, por exemplo: existem determinados autores ou espetáculos a respeito dos quais o público não está preparado. Aí sim, a crítica pode esclarecer e preparar o público para a aceitação de uma nova proposta.

BÁRBARA HELIODORA — A crítica não tem nenhum interesse para o teatro passatempo, mas, analisando culturalmente o teatro, o crítico passa a ser um orientador, vai ajudar o leitor a saber o que ver.

HENRIQUE OSCAR — Em termos de jornalismo, eu acho que há duas posições: aquilo que o jornalista dá ao leitor e aquilo que o leitor espera do jornalista. Assim, leitor comum d'*O Globo* espera que se lhe diga qual é o melhor passatempo.

YAN MICHALSKI — Mais recentemente, os grandes jornais partiram para uma racionalização usando pesquisa de mercado, isto é, cada um se dirigindo cada vez mais para uma determinada faixa de público, tentando definir em maior escala as suas linhas de ação. Diferentemente da sua posição avulsa dentro do caderno do *Diário de Notícias,* a equipe do caderno B do *Jornal do Brasil* se reúne e planeja o caderno. Dessa maneira, a opinião do crítico d'*O Globo* faz parte da linha editorial do segundo caderno d'*O Globo,* da *Última Hora* também, do *Jornal do Brasil* idem. Enfim, isto se enquadra dentro da procura de um público que um jornal como um todo se propõe atingir.

SÉRGIO BRITTO — Eu acho que o jornal já procura o crítico certo.

HENRIQUE OSCAR — Isto é lógico!

YAN MICHALSKI — Bem, eu acho que a gente podia passar para um outro aspecto da atividade do Henrique que é o ensino.

HENRIQUE OSCAR — A primeira aula que eu dei na minha vida foi um negócio que se chamava Conservatório de Copacabana, na Rua Conselheiro Lafayette onde lecionavam João Bethencourt, Maria Clara, Luís de Lima, Martim Gonçalves, eu etc. Posteriormente, fui chamado para dar aulas na escola de Dulcina, mas por algumas desavenças, acabei devolvendo o *cachet* correspondente às duas aulas que eu havia dado, disse a ela que continuaríamos ótimos amigos, mas que eu tinha os meus métodos e ela os dela. Logo depois, vieram os cursos da ASA, não eram somente para gente de teatro, pois havia cursos de cinema e até de televisão. Estes cursos eram destinados ao público. Eu e João Bethencourt analisávamos o trabalho dos alunos, que faziam uma crítica sobre um espetáculo visto durante a semana, e depois de lidos, comentávamos e dávamos os esclarecimentos necessários. Logo a seguir, estes cursos tornaram-se mais elementares, inclusive forneciam diploma de extensão pela PUC. Quando Bárbara Heliodora entrou para lá, montou-se um curso mais orgânico: João Bethencourt falava do teatro teatralista, Bárbara do realista e eu do poético. Mas, depois de algum tempo estes cursos acabaram porque o público de cento e quatorze espectadores dos primeiros anos naturalmente começou a decair bastante. Houve, porém, uma tentativa de refazê-los na Casa Nossa Senhora da Paz, e eu dei algumas aulas lá, mas apenas para um grupo de senhoras que visivelmente procuravam encher suas tardes. Em 1962 houve um convite do Governo do Estado do Paraná para um curso de teatro contemporâneo na Biblioteca Pública de Curitiba, porque o então governador, atual Ministro Ney Braga estava prestigiando um movimento para tornar a Biblioteca uma espécie de centro de arte. Eu fui então convidado para inaugurar a atividade teatral, dando uma série de palestras. Posteriormente, participei de mais de uma centena de aulas e palestras em universidades, faculdades e escolas do Rio, Niterói, Juiz de Fora e em todos os lugares possíveis, inclusive no Instituto Ghirlandaio. Finalmente, em 1963, por sugestão de João Bethencourt, Roberto Freire começou a cogitar de meu nome para ajudar a suprir as dificuldades que o Conservatório Nacional de Teatro estava passando, para o qual havia nomeado o Professor Edvaldo Cafezeiro como interventor, mas nada se consumou. Veio a revolução e finalmente Bárbara Heliodora, então diretora do SNT, me chamou para lá a fim de completar o quadro dos professores da escola, no momento bastante desfalcado. Assim estou lá há doze anos. Enfim, por intermédio do Conselho Britânico e com a colaboração de Yan Michalski, eu participei durante quinze dias de um programa sobre ensino de teatro na Inglaterra. Eu assistia aulas de 9:00 até 12:00 hs, almoçava na escola e assistia aulas novamente de 14:00 até 18:00 hs, saía correndo para ir ao teatro e depois jantava, sendo que eu só tinha os sábados livres. No decorrer destes quinze dias dei uma aula sobre teatro na América Latina. Recebi convite semelhante da França, para ver o seu teatro e suas escolas durante um mês na mesma época.

YAN MICHALSKI — Encerramos aqui o depoimento do ex-crítico e professor Henrique Oscar.

LUIZA BARRETO LEITE

Local — Biblioteca do SNT
Data — 16/2/1976

Coordenador
Aldomar Conrado

Entrevistadores
Clóvis Levi — autor, crítico e professor
Heloisa Maranhão — autora
José Arrabal — crítico
Yan Michalski — crítico

Luiza Barreto Leite depondo no Serviço Nacional de Teatro.

Luiza Barreto Leite depondo no Serviço Nacional de Teatro.

ALDOMAR CONRADO — Luiza, por favor, eu gostaria que você nos desse alguns dados biográficos seus, nascimento, local e etc.

LUIZA BARRETO LEITE — Eu nasci em Santa Maria, Rio Grande do Sul, no dia primeiro de outubro de 1912. Meu pai era juiz, depois se tornou diplomata. Era descendente de uma família que, até ele, tinha uma tradição militar. A família de minha mãe era de fazendeiros. Meu pai foi advogado e diplomata ao mesmo tempo, porque nós morávamos na fronteira e então tínhamos uma situação privilegiada: ele podia ser cônsul no Uruguai e advogado no Brasil. Era só atravessar a rua. Minha vida começou com todas as originalidades. Inclusive, eu sempre estudei em colégio de padres, porque minha mãe achava que era incrível estudar em colégio de meninas. Minha mãe tinha estudado em colégio de meninas e achava que nada se ensinava lá. Então, numa ocasião, ela obrigou os padres a me aceitarem e os padres não tiveram outro remédio: criaram um curso especial pra mim.

YAN MICHALSKI — Você não se formou em prendas domésticas?

LUIZA BARRETO LEITE — Não. As minhas prendas domésticas são as mais desajeitadas do mundo. Eu sou gaga das mãos, como diz o meu filho Sérgio. Mas faço várias coisas: costuro muito bem, bordo...

HELOISA MARANHÃO — Houve conflito entre o seu papel de esposa, mãe e atriz?

LUIZA BARRETO LEITE — Não, porque eu também me casei com um louco, não é? Ele era dedicado ao cinema e quando eu me casei, eu já era jornalista. Já era formada em Direito. Tenho um orgulho especial como mãe: na época em que ninguém amamentava os filhos, eu amamentei os meus. Eu conseguia fazer teatro de amadores, ser jornalista, trabalhar em 4 ou 5 revistas, em vários jornais e de 3 em 3 horas eu ia pra casa amamentar os meus filhos. É verdade que a condução era bem mais fácil do que hoje.

ALDOMAR CONRADO — Agora, Luiza, vamos voltar um pouquinho e ver como foi o seu primeiro contato com o teatro. Se foi no Rio Grande do Sul ou se foi aqui no Rio.

LUIZA BARRETO LEITE — Meu primeiro contato com teatro foi também muito original. Quando eu tinha 6 anos de idade, minha mãe resolveu acabar com os mendigos da cidade. Era um vexame. No Uruguai não havia mendigos e aqui havia. Aí, então, ela fundou uma Sociedade de Caridade, com uma idéia muito inteligente, que obrigou todas as pessoas da cidade, que tivessem condições econômicas, todos os comerciantes e todas as pessoas de alta categoria a contribuírem altamente pra essa sociedade. Todos os mendigos foram chamados, fez-se um congresso de mendigos na cidade e depois botaram placas nas casas que contribuíssem para essa sociedade. Essa placa se chamaria "Amparo aos Desvalidos". A casa que não tivesse aquela placa, os mendigos estavam autorizados a pedir esmolas ali. De maneira que era um desfile de gente pedindo esmolas. Quem era o desgraçado que não ia contribuir para essa sociedade, depois disso? E daí, toda entrada de verão e toda entrada de inverno, minha mãe organizava um espetáculo de teatro pra comprar roupas de verão ou roupas de inverno, cobertores e tudo mais, para aqueles mendigos. As pessoas que fossem velhas ou não fossem aleijadas, mas estivessem em condições de trabalho, trabalhavam para a sociedade. Então elas ganhavam o seu sustento, mas através do trabalho que pudessem fazer. Então, aí, todos tinham casa, todo mundo tinha alimentação, recebiam todos os sábados. Uns distribuíam para os outros. Aquilo tudo muito bem organizado. As senhoras da sociedade e suas meninas tomavam parte nesses espetáculos teatrais. Nesse momento abriu em Santana um cabaré. Vocês devem imaginar o que é a abertura de um cabaré em cidade pequena, não? Foi um escândalo! Mamãe então, cortou o escândalo, convidando o Cabaretier, que por sinal era um travesti, homem casado, tinha filhos... minha mãe o convidou pra ele ser o ensaiador, porque o único artista que tinha por ali era ele. Então, ele foi o ensaiador das meninas, mas de repente as meninas começaram a dançar tango, can-can, a cantar canções picantes, as coisas mais estranhas do mundo. Então mamãe se tornou uma rival dele em matéria de arte. E eu era pequena ainda, não sabia ler e vivia doente. Tinha problemas. Fui meio tuberculosa, pegava tudo quanto era doença que passava longe. Eu era uma menina enguiçada. Então, ah, eu queria representar, não é? Meu irmão estava no Colégio Militar, ele representava... Minha irmã era pequenininha, tinha 4 anos e cantava. Então, papai resolveu me ensinar uma canção que ele adorava e que mais tarde eu soube que foi a base do samba no Brasil. "Canção da Sabina". Até hoje eu sou desafinada, essa canção foi a minha desgraça. Papai tentou me ensinar essa canção, mas eu não conseguia pegar o tom. Então decretaram que eu era mesmo desafinada. E se eu era desafinada, não podia tomar parte onde todo mundo cantava. Aí, meu professor de primeiras letras escreveu um *sketch* pra mim e eu fui representar. Representar aquele *sketch:* "Don Ratão e Dona Baratinha". Daí eu me tornei atriz, mas desistiram de mim porque eu não sabia decorar tudo, eu não sabia ler. Eles sopravam pra mim, e eu repetia as palavras; não conseguia decorar tudo. Então eu tive ponto, quer dizer, pelo menos não me atrapalhei. Eu sou uma atriz da época que tinha ponto, vejam só, hein?!

HELOISA MARANHÃO — Falando em ponto, você me permite um pequeno parêntese? Há uma peça, que você tomou parte, acho que é do Lúcio Cardoso, que o ponto ia de um lado e você ia de outro, não?

LUIZA BARRETO LEITE — Essa peça eu fiz quando já não se usava mais o ponto. Mas o Lúcio resolveu montar *Angélica* à jato.

HELOISA MARANHÃO — Depois essa peça foi roteiro de cinema, não?

LUIZA BARRETO LEITE — É. Adaptei para o cinema, ganhei o prêmio I.L.S. do I.N.C., mas até hoje não recebi. Quer dizer: uma subvenção pra fazer o filme. E *Angélica* é uma peça divina. Mas o Lúcio resolveu montar a peça à jato, em pouco tempo. Era pra montar no Municipal, mas, nesse meio termo, eu não sei o que houve com a programação do Municipal que nós montamos no Teatro de Bolso mesmo. O Teatro de Bolso tinha 4 metros de fundo e o meu vestido tinha 6 de cauda, que formava as asas do vampiro também. Então, quando eu entrei no palco e abri os braços, tinha 2 enormes candelabros coloniais, um do lado, outro de outro, eu derrubei os dois e fiquei esperando uma gargalhada do público. Mas o público se comoveu, pensou que era da peça. E impressionou o público e a crítica. Em *Angélica* eu tinha ponto porque o Lúcio cismou que nós não tínhamos decorado o texto. Nós tínhamos decorado, mas ele achava que não. Então ele botou ponto. Depois ele ficou tão nervoso que pegou o texto e começou a ditar. Eu, como sabia de cor, comecei a dizer o texto como eu sabia, mas ele gritava tanto do lado de dentro, o que eu não dizia, que ficou uma noite de ópera. Depois eu recebi muitos elogios da crítica. Lúcio foi arrasado porque disseram que a peça não tinha pé nem cabeça. Fizemos só 3 dias de cartaz, mas essa peça ficou muito marcada em mim.

ALDOMAR CONRADO — Luiza, eu queria saber um pouco da sua caminhada do Rio Grande do Sul até o Rio de Janeiro. Como é que foi isso? Se foi amor, se foi para se realizar, o que é que foi?

LUIZA BARRETO LEITE — Bom, pra vir pro Rio de Janeiro foi por saúde. Eu vivia muito doente, então os médicos disseram que se eu passasse mais um inverno no Rio Grande, eu morreria com certeza.

YAN MICHALSKI — Isso, com que idade?

LUIZA BARRETO LEITE — Aí eu tinha 9 anos de idade. Mas no Rio ninguém quis ficar comigo. Quer dizer: meus tios não quiseram ficar. Acharam uma responsabilidade muito grande. Então eu voltei pro Rio Grande, me tacaram numa cama, mesmo sem estar doente. Fiquei um ano inteiro na cama. Quando fiquei com 10 anos então eu vim pro Rio, pro colégio, pro Instituto Lafayette. Na verdade, eu não devia vir pro Lafayette, mas toda a minha vida foi marcada de uma série de confusões. Eu devia vir pra um colégio espírita, que não tinha sido ainda fundado naquela ocasião. Então, me botaram num colégio batista mesmo. Eu estive em colégios de todas as religiões, de todas as raças e acabei sendo internada no Instituto Lafayette. Internada porque eu fiquei lá, e lá estudei o penúltimo ano primário. Eu tinha estudado particularmente no Rio Grande do Sul e tinha passado um ano, só estudando, de maneira que tinha me adiantado bastante. No ano seguinte minha mãe veio ao Rio de Janeiro. Aí nós fomos morar num hotel que era muito célebre naquela época: Hotel Magestic, um hotel maravilhoso, de onde saíram várias celebridades. Minha mãe esteve algum tempo aqui conosco e depois me deixou entregue a uma prima do meu pai, que ficou cuidando de mim no Hotel Magestic. Então eu fui estudar num colégio onde a Cecília Meirelles e a Juracy Silveira eram professoras. Como eu não podia cantar, porque era muito desafinada, eu fiquei sendo a declamadora oficial do colégio. E fiz uma peça sobre Sarmento. Foi o ano do Sarmento, grande argentino. Ganhei várias coisas. A Cecília Meirelles não queria que a gente declamasse. Ela achava incrível, horroroso. E não queria que declamassem as poesias dela também. Mas a Juracy, que era muito minha colega, incentivava demais aquilo. Nesse ano eu tirei o primeiro ano de preparatórios. Foi em 1924. Eu tirei o primeiro ano de preparatórios e o último ano primário, tudo junto. Minha mãe queria que eu fizesse as coisas à jato, pra suprimir o tempo. Então, eu comecei a estudar declamação. Como eu já estava forte, já tinha boa saúde, fui pro Rio Grande, terminei o curso de ginásio lá e entrei pra Faculdade de Direito. Quando eu me formei em Direito vim aqui pro Rio novamente.

YAN MICHALSKI — Direito você fez em...

LUIZA BARRETO LEITE — Fiz em Porto Alegre. Aí minha mãe resolveu que eu devia vir pro Itamarati. Quiseram me dar um cargo no Itamarati direto, de auxiliar de consulado, mas mamãe achava que a gente não devia aceitar coisas dadas, tinha que lutar por elas. Então eu teria que fazer o concurso. Mamãe achou melhor eu tirar um curso na Sorbonne, primeiro em especialidade em Direito Internacional e também estudar melhor francês e inglês que a gente no Uruguai não estudava direito. Então eu fui pra França com meu pai.

ALDOMAR CONRADO — Fez algum curso na Sorbonne?

LUIZA BARRETO LEITE — Não. Não fiz porque o Embaixador Souza Dantas, que foi um dos homens mais inteligentes, mais livres que conheci, disse a meu pai, que na época era Cônsul no interior da França, em Salzburgo: "Se eu fosse você não deixava ela sozinha em Paris, não. Quer dizer, das duas uma: ou ela vai ficar muito livre, ou vai se aborrecer muito, não vai se adaptar. E ela não tem cara de quem não vai se adaptar, não. Então eu acho bom você levá-la pra Salzburgo." Claro que eu não ia ficar em Salzburgo, não é? Então voltei pro Brasil. Cheguei aqui em fins de 34, princípio de 35 e caí no ambiente de meu irmão que era jornalista.

HELOISA MARANHÃO — Você fez alguma travessura em Paris?

LUIZA BARRETO LEITE — Nenhuma, eu estava com meu pai. E também não dava tempo e eu era tímida. Parece mentira, mas eu era muito tímida. No meio disso tudo já tinha feito mais curso ainda. Voltei então, e caí no meio do cano, no meio de jornalismo e comecei a freqüentar o Café Vermelhinho, o Amarelinho ainda não existia; o Café Simpatia, onde eu tinha amizade com o Raul Bopp. Ele tinha sido meu flerte quando eu era menina, ele era da mesma terra de minha mãe e também de família de Santa Maria. E meu irmão era amigo do Oswald de Andrade.

HELOISA MARANHÃO — Ah! Eu gostaria de fazer uma pergunta. Você falou no Oswald de Andrade. Como é que chamava o grupo que você fundou com o Oswald de Andrade? E a peça que ele escreveu especialmente pra esse grupo?

LUIZA BARRETO LEITE — Bem, eu continuava estudando ainda pra fazer o concurso no Itamaratí, embora eu já tivesse um título, tinha que me aperfeiçoar em línguas, que era o forte do Itamarati. Então, todas as tardes a gente se reunia nos cafés, e daí, criou-se esse grupo de teatro.

HELOISA MARANHÃO — Como se chamava?

LUIZA BARRETO LEITE — Nunca teve nome propriamente, porque nós nunca chegamos a concretizar. Tinha sido fechado anteriormente o grupo Teatro de Experiência, do Oswald, do Mário de Andrade, do Flávio de Carvalho, isso em São Paulo. Então, como eles vinham muito ao Rio, nós nos apegamos a eles. Quer dizer: eram nossos mestres, estavam sempre com a gente, sempre conversando, e o Bopp também. Então resolvemos fundar um grupo de teatro. Esse grupo de teatro, visto pelos olhos de hoje, era muito engraçado, porque do grupo fazia parte o Aníbal Machado, que era também um dos mestres. Então, fazíamos reuniões em 4 casas. Lá, na minha, na casa da minha mãe, na casa do Aníbal Machado, na casa da Lota Macedo Soares, que não sei se vocês conhecem. Como teatro, ela nunca fez nada, mas foi organizadora do Aterro, ela foi que criou o Aterro. Tinha o Carlos Lacerda também que era um dos jovens atores do grupo.

JOSÉ ARRABAL — E depois?

LUIZA BARRETO LEITE — A gente discutia. Tinha vindo um rapaz da Inglaterra, o Jorge de Castro, que tinha tirado um curso de teatro lá. Então nós resolvemos que o Jorge seria nosso diretor de cena. Mas ele nunca chegou a dirigir a peça. Nós íamos montar *O homem e o cavalo* de Oswald de Andrade, que está proibida desde que foi escrita. Naquele tempo, se conseguia uma liberação pra peça e então, nós começamos a imaginar, a criar um ambiente pra fazer *O homem e o cavalo*. Havia o Clube dos Artistas Modernos também, e a gente começou a ligar todas essas coisas.

ALDOMAR CONRADO — Isso foi em 35?

LUIZA BARRETO LEITE — Foi. O Oswald de Andrade namorava uma moça chamada Pilar, que ele queria que fosse atriz. Era uma mulher extremamente bonita e ele a trazia de São Paulo todas as semanas para as reuniões do grupo. Uma vez ele brigou com ela por qualquer coisa e disse: "eu vou escrever *A morta,* porque você está morta e não sabe que está. Vocês não vão mais estrear com *O homem e o cavalo,* vocês vão estrear com *A morta,* porque esta vai ser uma peça pra Pilar estrear, porque ela está morta e não sabe. E vai aparecer como viva". Então, ele começou a escrever *A morta*. Depois houve mil problemas em 1935 e o grupo se dispersou. Nesse ponto eu já estava com o vírus do teatro muito enraizado. Acabei até deixando de lado o concurso do Itamarati.

ALDOMAR CONRADO — Você falou que o Lacerda tinha estreado aí, como ator...

LUIZA BARRETO LEITE — Ele ia estrear como ator. Antes, quando nós acabamos, que houve essa briga e todo mundo foi embora, nós fomos pedir apoio a Eugênia e ao Álvaro Moreyra, pra eles nos orientarem porque o Jorge de Castro não dava mesmo. Nunca ia ensaiar. Só queria formar uma mentalidade una. Até hoje você não tem mentalidade una no Brasil. De maneira que era uma confusão: cada um pensava pela sua cabeça, e ele queria que nós todos pensássemos em uníssono, como um coro. Não dava certo. Ele vinha da Inglaterra com aquele método pra montar teatro no Brasil. Fomos então, pedir ao Álvaro e a Eugênia. Nessa época o Oswald passou a vir menos ao Rio, e a peça tinha passado a ser *A ressurreição,* do Tolstoi. Aí que entra o Carlos Lacerda em cena. O Carlos fazia o príncipe e a Catucha era feita no início por uma moça que era namorada do meu irmão, a Amélia de Oliveira. Itália Fausta era a nossa diretora. Como a namorada do meu irmão não deu resultado no papel, a Itália resolveu que eu deveria fazer, mas aí a Eugênia achou que ela também podia.

HELOISA MARANHÃO — Não chegaram a estrear?

LUIZA BARRETO LEITE — Não, não estreamos. Então, eu fui pra Escola Martins Pena. Nós não chegamos a apresentar porque a Eugênia ia fazer a Catucha, e acontece que ficava muito engraçado porque a Eugênia na cena era deflorada pelo Lacerda, sendo que ela podia ser mãe dele. Então se dispersou o grupo. Mil problemas políticos e outras coisas. O Brasil entrou em crise. Foi o tempo de Getúlio, aquela coisa toda. Então nos dispersamos e passamos a nos reunir aqui onde era o Palace Hotel: o ponto de reunião dos artistas.

JOSÉ ARRABAL — Luiza, no tempo em que você estava reunida neste grupo, vocês tinham algum contato com o chamado teatro profissional da época?

LUIZA BARRETO LEITE — A gente somente ia ao teatro profissional. Quer dizer, eu gostava muito, eu tinha, de uma certa forma, muito contato. Quando nós criamos Os Comediantes, eu já tinha esse contato. No primeiro grupo, não. A gente ia ver peças de teatro profissional, e não era o que nós queríamos fazer realmente. Nós não tínhamos nada contra, mas não era aquele tipo de teatro que queríamos fazer.

JOSÉ ARRABAL — Mas não havia um relacionamento com atores, com diretores do teatro profissional?

LUIZA BARRETO LEITE — Não, não havia. Uma ocasião houve um pequeno contato com Renato Vianna, que me convidou pra entrar na companhia dele, mas aí, minha família botou os cabelos em pé e ficou terrivelmente apavorada com a idéia de eu entrar para o clube do Renato Vianna, que era, além de tudo, o "bonzão" na época. Foi um contato muito pequeno. Ele me procurou, me convidou... É evidente que eu quis entrar, mas não deu certo.

JOSÉ ARRABAL — No seu grupo, vocês não tinham a menor pretensão de um dia serem atores e atrizes?

LUIZA BARRETO LEITE — Eu tinha, sim. O Santa Rosa já era cenógrafo. Ele já tinha feito o primeiro cenário dele pro Jaime Costa que sempre nos apoiou. Se o Jaime não fez o teatro que queria, foi porque ele não teve condições. Talvez culturais. Talvez não tenha podido romper o ambiente, mas ele sempre procurou ajudar os jovens.

HELOISA MARANHÃO — Mas você também sempre procurou ajudar gente jovem. Nessa sua última experiência, você ajudou muito aquela gente, não?

LUIZA BARRETO LEITE — Bom, eu procurei e procuro ajudar. É porque eu acho que quando a gente não fez nada pela gente mesmo, a gente tem que fazer pelos outros. E eu nunca soube trabalhar que não fosse em equipe. Eu não entendo o teatro de vedetismo, eu não entendo esse teatro. Não sou contra as pessoas que fazem teatro pra ganhar dinheiro ou que fazem teatro pela glória, mas não é esse o gênero de teatro que eu quero fazer hoje. Bem, aí, nós tomamos esse grupo. Então eu fui pra Escola Martins Pena como aluna.

HELOISA MARANHÃO — Você se formou na Escola Martins Pena?

LUIZA BARRETO LEITE — Não. Nós saímos da escola e continuamos nos reunindo no Clube, no Palace Hotel, que era a Associação de Artistas Brasileiros.

YAN MICHALSKI — Saíram da escola por quê?

LUIZA BARRETO LEITE — Nós saímos da escola, porque realmente a escola não satisfazia, não tinha nada, não ensinava nàda. Me arrependo por ter saído, porque havia professores com os quais eu poderia ter estudado muita coisa. Havia o Joaquim Ribeiro que era professor, embora fosse um pouco mais velho que a gente.

HELOISA MARANHÃO — O que ele ensinava, o Joaquim Ribeiro?

LUIZA BARRETO LEITE — História e Português. Os professores eram todos sumidades. A escola tinha sido fundada pelo Coelho Netto e ainda havia professores do tempo do Coelho Netto. Havia o Fernando Magalhães que ensinava um troço chamado psicopatologia das paixões. E era um negócio assim que você tinha que aprender, mil coisas estranhas, estranhíssimas. Tinha que aprender até anatomia.... Era uma coisa incrível: você acabava saindo médico, especialista em não sei o quê. Eu era a que mais freqüentava a escola, porque naquele tempo os alunos dali, tinham entrada grátis no Teatro Municipal, e como os outros não estavam muito interessados, sobretudo em companhias francesas, eu ia, pegava quase todas as entradas pra mim e pros meus amigos. Um dia a direção da escola descobriu porque que eu era tão assídua. Então fizeram uma confusão danada e eu larguei. Foi nesse momento que o Celso Kelly que era o presidente da Associação dos Artistas Brasileiros, fez um concurso de amadores, e nós da escola, com o Sadi Cabral, o Mafra Filho, a Margarida Estrela, e o Bandeira Duarte, ganhamos todos os prêmios. Eram 5 prêmios. Nós ganhamos os 5. Representamos 5 peças em um ato.

YAN MICHALSKI — Essa foi a sua estréia?

LUIZA BARRETO LEITE — Sim, essa foi a minha estréia. Eu estreei com a peça do meu primo João do Rio chamada *Que pena ser só ladrão,* e depois trabalhei nas outras também. Isso foi em 1936 ou 37, não me lembro bem. Eram 4 peças. Não eram 5, não! A quinta foi a Maria Paula quem fez, e tirou também um prêmio.

JOSÉ ARRABAL — E foi levada aonde?

LUIZA BARRETO LEITE — Nós levamos no Teatro Ginástico. Nesse ano que se fundou o S.N.T. As primeiras coisas que o S.N.T. fez foi esse concurso de amadores, o Teatro Nacional, a Comédia Brasileira e várias outras coisas. E a Escola, que depois nós transformamos em Conservatório. Quando eu fui prá lá, entrei por causa do Santa Rosa, pra ser professora.

HELOISA MARANHÃO — E você foi professora do Conservatório?

LUIZA BARRETO LEITE — Fui professora, como o Santa Rosa foi diretor. Nós modificamos, reformamos o Conservatório e traçamos as primeiras leis, os primeiros detalhes desse estatuto de ensino que mais tarde viria a se fazer na FEFIEG.

HELOISA MARANHÃO — E sua estréia como atriz? Foi no Ginástico?

LUIZA BARRETO LEITE — A primeira vez que eu pisei num palco como atriz, fora aquele evento de criança, foi quando eu era estudante de Direito e fizemos um espetáculo em benefício do estudante pobre. Então estreei como atriz numa peça horrenda, dirigida pela Iracema de Alencar, que era gaúcha também. Mas deu muito dinheiro e ajudou muito a caixa dos estudantes pobres.

HELOISA MARANHÃO — Quando você estreou como diretora? Porque eu sei que há uma peça dirigida por você, que ficou 3 anos em cartaz. Não sei se está ainda. É uma peça do César Vieira...

LUIZA BARRETO LEITE — Ela ainda está em cartaz. Está entrando pro quarto ano, já. É o *Rei Momo,* do César Vieira. A direção, eu comecei, naquilo que eles chamam de "movimento", porque a peça teve direção coletiva.

HELOISA MARANHÃO — Você ganhou o prêmio Molière com essa peça?

LUIZA BARRETO LEITE — Não, não!

HELOISA MARANHÃO — Mas você viajou pela Air France nessa época.

LUIZA BARRETO LEITE — Eu viajei pela Air France porque eu ganhei uma passagem para os críticos.

HELOISA MARANHÃO — Você não ganhou o prêmio Molière?

LUIZA BARRETO LEITE — Não. O prêmio Molière eu não ganhei nunca.

JOSÉ ARRABAL — Mas já estava em tempo!

LUIZA BARRETO LEITE — Não. O prêmio Molière é prá dar prás vedetas. E eu estava fora do teatro, de uma certa maneira. Naquele tempo, eu era do júri. Eu era do júri até o ano passado, quando deixei a crítica e voltei ao teatro como intérprete. O prêmio que eu ganhei foi só uma passagem sorteada entre os críticos.

HELOISA MARANHÃO — Ah! Então eu fiz confusão! Você foi homenageada em São Paulo por causa dessa peça?

LUIZA BARRETO LEITE — No ano passado eu fui homenageada porque a peça esteve três anos em cartaz, e eles consideraram que eu tinha feito o que eles chamavam de "União de Grupo".

HELOISA MARANHÃO — Você dirigiu o *Rei Momo?*

LUIZA BARRETO LEITE — Eu só comecei a direção do *Rei Momo*. Eu fiz o que se chama de "União de Grupo". Eles estavam fazendo uma experiência ainda inédita no Brasil e, talvez, em muitos países do mundo. Metade dos atores era do Centro 11 de Agosto; quer dizer: gente de alta cultura e de alta posição social, e a outra metade era de operários. Então, realmente, tinha que haver um nivelamento de grupo. Não só as formações, como as culturas eram muito diferentes. E eu consegui esse nivelamento em pouco tempo. Se alguma capacidade eu tenho é de realmente estabelecer uma espécie de "caos organizado". Fazer com que todas as pessoas, dentro de pouco tempo, se tornem iguais ou contem porque não são. Quer dizer: dentro de pouco tempo não se notava mais diferença de educação, nem de cultura, nem de formação. Eles eram todos a mesma coisa. Todos desejavam a mesma coisa. Por isso montaram essa peça. Esse espetáculo correu todos os bairros de São Paulo durante 3 anos, e foi até pra Europa, convidado por um Festival na Polônia. Representou o Brasil nesse Festival em 73 e depois foi ao Festival da Iugoslávia. Depois foi para um circo em Roma e ainda tomou parte num Festival internacional em Paris. Aí, tiveram que voltar pro Brasil, porque os rapazes compraram passagens que só permitiam viajar por dois meses. Eles não tiveram nenhum auxílio do governo. então, fizeram a viagem, com muita dificuldade. Tinham convites pra todo mundo, mas tiveram que voltar pro Brasil. Eu fiquei mais tempo por lá porque eu tinha ído com essa passagem da Air France.

JOSÉ ARRABAL — Eu queria saber se a sua estréia no Teatro Ginástico foi realmente de um nível amador, ou entrou em carreira comercial.

LUIZA BARRETO LEITE — Não, não era bem comercial. Era um festival de amadores.

HELOISA MARANHÃO — Você foi premiada como atriz?

LUIZA BARRETO LEITE — Não, o grupo foi premiado como "os melhores de todos os amadores da terra". Então nós entramos na Associação dos Artistas Brasileiros, passando a tomar conta do setor de teatro. Daí nasceu Os Comediantes. Nós fundamos o grupo três anos depois de estarmos trabalhando lá. Primeiro, nós estudamos, levamos dois anos discutindo, estudando, ensaiando peças, escolhendo repertórios. E acabamos estreando com uma peça do Pirandello.

JOSÉ ARRABAL — Por que o nome Os Comediantes?

LUIZA BARRETO LEITE — Foi discutido entre mil nomes. Achamos melhor Os Comediantes porque era o que queríamos ser realmente.

JOSÉ ARRABAL — Você não se lembra de outro nome que se pensou para o Grupo?

LUIZA BARRETO LEITE — Não. Assim na hora não me lembro de nenhum. Nós discutimos vários, mas eu acho que foi o Santa Rosa quem escolheu Os Comediantes. E o Santa Rosa era uma pessoa com uma cultura realmente fora do tempo e espaço. Ele era da nossa geração, regulava de idade comigo, talvez fosse mais velho, mas ele era um tipo muito estranho. Veio do Norte como bancário e com um curso completo de piano. E ainda era musicólogo. Santa Rosa sabia tudo. Ele reformou as artes plásticas no Brasil. Foi um pintor excelente. Reformou a cenografia, reformou não, ele fez a cenografia brasileira, que naquele tempo não existia.

ALDOMAR CONRADO — Luiza, vamos fazer de conta que a gente não sabe de nada sobre Os Comediantes. Seria bom você detalhar mais a sua visão sobre Os Comediantes, a sua informação a respeito. No início, a pretensão era só de teatro amador, não é? Você não estava pensando em nenhuma carreira profissional, nem em qualquer outra coisa desse tipo?

LUIZA BARRETO LEITE — Não, não! Nós não estávamos pensando em teatro profissional, não! Aliás, todos tinham já suas profissões.

ALDOMAR CONRADO — Você já estava trabalhando em jornal?

LUIZA BARRETO LEITE — Sim, já estava.

ALDOMAR CONRADO — Você trabalhava como redatora, ou fazia crítica de teatro? Como é que era?

LUIZA BARRETO LEITE — Eu comecei fazendo traduções, mas uma pessoa que quis muito me prejudicar, o Raimundo Magalhães Júnior, me proibiu de fazer traduções, dizendo que tinha que pagar separado os direitos autorais pros estrangeiros. Aí, o Tomé, que era um dos diretores do Museu Imperial, me chamou e disse: "Ou você escreve, ou está desempregada." Eu disse: "Mas eu não sei escrever"! Ele disse: "Está na sua opção". Eu estava precisando muito de dinheiro. Já estava casada, já tinha uma filha. Aí, um rapaz muito bom, que era paginador, resolveu dizer: "Não! Você vai fazer o "Suplemento da Noite", um suplemento da rotogravura. Eu já tinha feito suplementos femininos para *O Jornal*, mas eram só traduções. A gente recebia as plaquetas prontas e traduzia. Aí eu não tive outro remédio. Comecei a escrever, e os primeiros artigos foram sobre duas leis que a Miss Roosevelt tinha pedido na América do Norte. Uma das leis era em ajuda às mães de família que precisassem criar os filhos e não podiam trabalhar fora. Era muito mais importante formar filhos, formar homens úteis ao país, do que ser funcionária pública, datilógrafa, qualquer coisa assim. E como era bem o meu caso, escrevi um artigo que comoveu muita gente e aí, continuei escrevendo. E passei a escrever sobre teatro também.

ALDOMAR CONRADO — O sucesso d'Os Comediantes não lhe deu vontade de seguir a carreira profissional?

LUIZA BARRETO LEITE — Bom, aí, eu tenho que falar de como eu entrei no profissionalismo. Nós fizemos algumas peças. Fizemos a peça do Pirandello, depois fizemos uma outra chamada *Uma mulher e três palhaços,* e íamos montar um espetáculo com *Mulher,* de Alfredo Messier, porque já tinha muito mais gente no grupo. Começamos o grupo com 3 pessoas, então pensamos: "Vamos apresentar logo pra ver se o governo ajuda, se isso se estabelece, se a gente consegue fazer uma reforma, uma escola. Vamos fazer depressa." Era a idéia. Como éramos só três pessoas, Jorge Castro era o diretor, eu era a atriz e Santa Rosa era o cenógrafo, escolhemos o *Antes do café.* Eu fui pra casa, traduzi a peça à jato. Quando trouxe prá ensaiar, já tinha umas 10 pessoas no grupo. Então nós resolvemos fazer uma peça do Bernard Shaw, *A dama morena dos sonetos,* onde o Shakespeare era um personagem que pedia à rainha um teatro prá Inglaterra, mostrando que só se queria fazer teatro comercial e que era preciso fazer teatro de arte. Então nós aproveitamos aquilo pra fazer um espetáculo dedicado ao Gustavo Capanema que estava, nessa ocasião, sendo muito ajudado pelo Carlos Drummond de Andrade, que preparava tudo pra nós termos uma verba independente. Mas aí, cresceu demais o grupo e todo mundo começou a dar opinião. Foi quando entrou o Gustavo, o Agostinho Olavo e muita gente mais. Todo mundo dava opinião. A coisa foi se multiplicando. De repente, eu comecei a perder um pouco o controle. O Santa Rosa insistia nas coisas que ele queria. Jorge de Castro saiu, ficando o Adacto como diretor de cena e eu, perdendo um pouco o controle das coisas. Não era bem aquilo que eu queria. Mas a gente prosseguia com o trabalho. Quando nós fizemos a montagem do Pirandello, já o Ziembinski estava no Brasil. Então ele deu uma porção de palpites e fez a luz com aquela técnica fabulosa que ele tinha trazido da Polônia. Bem dizer, ele tomou conta do grupo. E o grupo dividiu-se em dois: a parte das estrelas, interessada em maravilhosos espetáculos, e a nossa parte, interessada num teatro mais simples. Aí nós recebemos uma subvenção que, pra aquele tempo, era uma fortuna. O Ministério da Educação nos deu 200 contos de subvenção, e 200 contos, em 1940, era uma fortuna. Um ano ou dois depois, deu uma loucura em todo mundo. O presidente da Associação dos Artistas Brasileiros era o Pelegrino Júnior. Pois bem, ele chegou prá nós e disse: "Vocês estão mais importantes do que a Associação. Vocês não podem mais ficar conosco. Desliguem-se!" Nós nos desligamos. Registramos Os Comediantes como grupo independente e aí vieram os grandes espetáculos. O grupo dividiu-se entre o Ziembinski e o Adacto Filho. Ziembinski era a parte dos grandes espetáculos como *Pelléas e Melisande, Vestido de noiva* e *Fim de jornada,* que o pessoal do teatro começou a chamar de "Jornada sem fim", porque a peça, na Inglaterra, durava duas horas e aqui durava quatro.

JOSÉ ARRABAL — Uma pergunta: novamente, como era o relacionamento do grupo, nesta fase, com o teatro profissional?

LUIZA BARRETO LEITE — Bom, até o Nelson Rodrigues entrar, o relacionamento foi muito bom. Inclusive éramos muito incentivados. Algumas pessoas do teatro profissional, como Joracy Camargo, estavam sempre nos apoiando. A primeira reunião d'Os Comediantes foi até com todos os profissionais. Nós freqüentávamos muito o grupo da Dulcina. Achávamos que eles tinham uma técnica muito boa, mas não era o gênero de teatro que nós queríamos fazer. O Santa Rosa era sempre convidado prá fazer cenários, o Adacto era convidado prá dirigir peças profissionais. Não havia conflito propriamente. Nem éramos tão importantes pra ter conflito.

JOSÉ ARRABAL — Luiza, especifique, mais ou menos, o que você chama "o que nós queríamos fazer". O tipo de teatro que vocês queriam fazer.

LUIZA BARRETO LEITE — Nós queríamos fazer, posso garantir mais por mim e pelo Santa Rosa, aquilo que o Arena fez 20 ou 30 anos depois. Era esse o teatro que queríamos.

JOSÉ ARRABAL — Um teatro mais de cunho nacionalista...

LUIZA BARRETO LEITE — Um teatro brasileiro que trouxesse os problemas brasileiros pro palco.

HELOISA MARANHÃO — Contemporaneidade!

LUIZA BARRETO LEITE — É! Contemporaneidade! O homem brasileiro é uma pesquisa que nós vamos fazer agora na Martins Pena.

ALDOMAR CONRADO — Agora, me diga uma coisa, Luiza, você permaneceu nos comediantes até o *Vestido de noiva?*

LUIZA BARRETO LEITE — Sim. Permaneci até o *Vestido de noiva,* que foi um sucesso delirante prá meu gosto. Raciocinando bem, hoje, vendo *Vestido de noiva* de novo, acho que o nosso "grande espetáculo" naquela época, foi mesmo *Pelléas e Melisande,* que foi um deslumbramento incrível, e um outro espetáculo que ninguém fala nele: *Orfeu,* feito em benefício da Cruz Vermelha Brasileira, quando o Brasil entrava na guerra.

ALDOMAR CONRADO — O grupo existia numa época em que a guerra estava explodindo. Não havia, então, nenhuma preocupação de relacionar o seu trabalho de teatro com qualquer campanha ligada à idéia de guerra ou à idéia de paz?

LUIZA BARRETO LEITE — Em mim havia. No Santa Rosa e em outros também, mas uma boa parte do grupo estava interessada somente em fazer uma coisa bonita. Havia pessoas da alta sociedade, como Evangelina da Rocha Miranda; Edgar da Rocha Miranda, uma porção de gente cheia daquele entusiasmo para o belo. Realmente nós ou eles, reformamos o teatro profissional no terreno técnico e estético, mas eu continuo achando que nós atravessamos a dramaturgia brasileira em 20 anos.

HELOISA MARANHÃO — Por quê?

LUIZA BARRETO LEITE — Porque nós fizemos um teatro muito bonito, mas estrangeiro.

ALDOMAR CONRADO — Bom Luiza, aí você sai d'Os Comediantes...

JOSÉ ARRABAL — Um momentinho, eu queria só fazer uma pergunta. O Fernando Peixoto, essa semana, escreveu um artigo muito interessante sobre *Vestido de noiva*. O que ele diz, dentre muitas observações, é o seguinte: o *Vestido de noiva* é o marco da tomada do teatro pela burguesia, no Brasil.

LUIZA BARRETO LEITE — Eu acho que ele tem razão!

JOSÉ ARRABAL — Você concorda com isso? Que é quando a burguesia, no Brasil, toma o teatro pra si?...

LUIZA BARRETO LEITE — Ele tem razão, porque a burguesia, no Brasil, não ia ao teatro. Só ia a teatro francês, à temporada francesa, freqüentava o que eles chamavam "teatro de arte". E o Ziembinski trouxe para o Municipal, os banqueiros, empresários, industriais, que só viam teatro europeu.

JOSÉ ARRABAL — Quer dizer que não houve um choque, digamos assim, dos pontos de vista morais levantados em *Vestido de noiva,* e a mentalidade burguesa da época? A peça não foi rejeitada? Não foi um escândalo?

LUIZA BARRETO LEITE — Não! Até pelo contrário, foi endeusada!

ALDOMAR CONRADO — Mas não houve problema de vaias na estréia?

LUIZA BARRETO LEITE — Não. A vaia para o Ziembinski veio muito mais tarde. Eu acho que foi com *Senhora dos afogados*. No *Vestido*... foi o delírio!

JOSÉ ARRABAL — Outra coisa, Luiza. Há uma questão que o Nelson sempre proclama. Diz que o grupo cercava o Ziembinski, naquela época de certa forma, hostilizava o teatro profissional.

LUIZA BARRETO LEITE — Eles hostilizavam sim. Tinham prestado uma homenagem à Dulcina, e dois dias depois dessa homenagem em palco aberto, o Nelson vai nos jornais e chama todo mundo da homenagem, de débil mental e de analfabeto.

HELOISA MARANHÃO — Foi no *Globo*. Eu li a entrevista.

LUIZA BARRETO LEITE — Deu também, agora, uma entrevista me xingando, que, aliás, isso não tem a menor importância, porque nós fizemos isso a vida inteira. Ele disse que eu, como fui sempre feia e muito burra, era muito frustrada e, por isso, tinha ficado contra ele, que era lindo e inteligente.

JOSÉ ARRABAL — Mas ele deu essa entrevista agora?

LUIZA BARRETO LEITE — É! Agora! E falando mal do Ziembinski, dizendo que ele tinha se apropriado do *Vestido de noiva;* que diziam que o Ziembinski tinha modificado o texto, mas não tinha modificado coisa nenhuma, porque todos nós éramos débeis mentais e coisa assim.

JOSÉ ARRABAL — O Nelson, naquela época, só era um magro jornalista!...

LUIZA BARRETO LEITE — Toda a família dele é de jornalistas!

HELOISA MARANHÃO — O pai dele não era de futebol, não?

LUIZA BARRETO LEITE — É! Ele é filho do Mário Rodrigues. O problema do Nelson é só um: ou melhor, dois: ele é neurótico e analfabeto, de maneira que a genialidade dele fica abafada. De maneira que ele joga os problemas, mas não os analisa. Ele não chega ao fundo da questão. Os problemas sociais estão ali latentes, como uma reportagem da "imprensa marrom", dum assassinato qualquer.

JOSÉ ARRABAL — ... mas você gostava do *Vestido de noiva* quando você ensaiou, não?

LUIZA BARRETO LEITE — Eu ensaiei o *Vestido de noiva* na véspera do espetáculo. Só ensaiei uma vez, porque o papel que eu fazia era muito pequeno. Era aquele papel da mãe do namorado, que muda três vezes de personalidade. Primeiro ela é pai do Armando Duval, depois ela é O'Hara, e depois, é ainda a mãe que vem tomar satisfações com o filho que chegava em casa às 3 ou 4 horas da manhã. E o papel dava palmas, sempre.

JOSÉ ARRABAL — Quem financiou a montagem do *Vestido de noiva.* A primeira montagem?

LUIZA BARRETO LEITE — Foi o Serviço Nacional de Teatro. Aliás, acho até que foi diretamente o Ministério da Educação.

JOSÉ ARRABAL — Quer dizer que foi um espetáculo milionário? Um espetáculo assim, de ouro?...

LUIZA BARRETO LEITE — Ah! Foi a temporada milionária! Os dois espetáculos mais ricos realmente, foram o *Vestido de noiva* e o *Pelléas e Melisande. Vestido de noiva* teve seis ensaios gerais no Teatro Municipal. Vocês sabem o que são seis ensaios gerais no Teatro Municipal! Vai ver quanto custa lá a...

HELOISA MARANHÃO — Folha de pagamento.

LUIZA BARRETO LEITE — A folha de pagamento do Teatro Municipal.

YAN MICHALSKI — Eu queria voltar ainda a um aspecto que o Arrabal levantou, citando o Fernando Peixoto e essa afirmação de que o *Vestido de noiva* teria sido a conquista do teatro pela burguesia. Teria sido o *Vestido de noiva,* especificamente pelo que ele foi como texto ou como espetáculo? Ou teria sido, muito mais, pela classe social dos integrantes do grupo?

LUIZA BARRETO LEITE — Não, não. Nós tínhamos gente de todas as classes sociais. Nós tínhamos meninas do Pedro II, que moravam no Méier, estudantes pobres e tínhamos também, gente grã-fina como a Evangelina da Rocha Miranda. No *Vestido de noiva* é que entraram de fato os grã-finos. Mas a maioria era de jovens jornalistas, pintores, artistas já inclinados a um rompimento com a burguesia. Já éramos marginais para a burguesia. O Santa Rosa mesmo era um mulato paupérrimo que se formou, tornou-se importante pelo que ele era, não pelo dinheiro da família dele.

JOSÉ ARRABAL — A pergunta do Yan, foi muito boa, pois o que leva essa aproximação da classe burguesa com o *Vestido de noiva?*

LUIZA BARRETO LEITE — Bom, nós já havíamos montado antes o Pirandello, que foi "esplêndido". Quer dizer: nós já tínhamos aí, o Agostinho Olavo, o Gustavo Dória e o Brutus Pedreira, que também eram ligados à alta sociedade, muito freqüentadores dessa roda. A burguesia veio com eles. A própria Associação dos Artistas Brasileiros era o núcleo da alta burguesia intelectual. Todo mundo que se interessava por arte estava sempre ali.

ALDOMAR CONRADO — Agora, Luiza, você não acha que, naquele período, onde a cultura, como ainda é hoje, pertencente a uma minoria mais privilegiada, que esse anseio de se fazer uma arte mais requintada, mais rebuscada, era também válido?

LUIZA BARRETO LEITE — De uma certa forma era válido, sim! Técnica e esteticamente é válido. A Semana de Arte Moderna foi muito requintada; também o Teatro de Brinquedo foi super-requintado, inclusive, um dos atores do Teatro de Brinquedo, o Vasco Leitão da Cunha, foi Ministro do Exterior. Ele era requintadíssimo, mas tinha um avanço de idéias, de coisas, de movimento. Mas ser artista naquele tempo, ainda era ser marginal.

JOSÉ ARRABAL — Ainda era!

LUIZA BARRETO LEITE — É! Ainda era! Quando eu era criança no Rio Grande do Sul, nem sonhava com essas coisas. O Teatro era considerado como uma coisa muito marginal. Nós tínhamos até, um primo que botaram no hospício porque foi o primeiro ator da família. Ele era professor no Colégio Militar e resolveu largar o colégio para entrar pro teatro. Ele morreu no hospício, coitado! Não sei até hoje se ele era louco mesmo, ou se foi o fato de ele ter ido pro teatro, que determinou a sua morte no hospício. Sem dúvida, houve um levantamento de nível intelectual muito grande nos Comediantes, que atraiu estudantes e artistas, sobretudo, escritores pra um teatro que era marginalizado.

JOSÉ ARRABAL — O Mário de Andrade era vivo nessa época?

LUIZA BARRETO LEITE — Era.

JOSÉ ARRABAL — Você se lembra de algum comentário dele sobre o *Vestido de noiva?* Se ele viu a peça ou se ele fez qualquer observação a respeito do trabalho?

LUIZA BARRETO LEITE — Não me lembro de nada, Arrabal!

JOSÉ ARRABAL — Eu perguntei porque em 42 o Mário fez uma conferência no Itamarati, e essa conferência é, mais ou menos um repto em favor do engajamento político da arte brasileira, numa época em que não havia propriamente essa obrigação de engajamento. Um repto nacionalista também. Uma conferência que é um balanço de 20 anos da Semana de Arte Moderna, onde ele quase fazia uma crítica profunda à Semana. E você estava falando aí, que com *Vestido de noiva,* completando, mais ou menos a opinião do Fernando Peixoto, há uma espécie de massacre às pretensões nacionalistas já emergentes no teatro, o que, me parece, você confirma, no seu depoimento.

LUIZA BARRETO LEITE — Sim, realmente!

JOSÉ ARRABAL — Por isso que eu perguntei a opinião do Mário. Levando em conta essa conferência de 42.

LUIZA BARRETO LEITE — Olha, pelo que me lembra da época, o Mário esteve uma semana doente, quando Paris foi ocupada pelos alemães. Ele quase morreu. E quando nós fizemos o *Vestido de noiva* em 43, ele já não estava muito interessado nessas coisas. Estava muito doente.

HELOISA MARANHÃO — O interesse dele era poesia.

LUIZA BARRETO LEITE — É! Ele não era tão ligado ao teatro. O interesse maior dele era para com a poesia. Não me lembro de o Mário ter escrito nada a respeito do *Vestido de noiva.*

JOSÉ ARRABAL — E o Oswald?

LUIZA BARRETO LEITE — Ah! O Oswald já estava em outra. Ele nunca mais apareceu por aqui, e não sei se nesse tempo, em São Paulo, ele fez alguma coisa.

ALDOMAR CONRADO — Luiza, e o seu rompimento com Os Comediantes, como foi?

LUIZA BARRETO LEITE — Bom, foi uma confusão danada! Eu discuti pra cá, discuti pra lá. Tudo por causa do repertório. Então eu me declarei: "Olha, eu não quero mais fazer isso. Não quero mais brincar disso."

Até hoje eu digo a mesma coisa: "Isso, eu não vou fazer de graça". Aí, vem a Maria Jacintha e me oferece um papel muito importante na sua peça, que prá época, era extremamente revolucionária. Uma peça que foi proibida pela Censura duas vezes: primeiro porque o Brasil não tinha declarado guerra e a peça falava em guerra, e segundo, porque o Brasil tinha entrado na guerra e a peça era pacifista.

ALDOMAR CONRADO — Como era o nome da peça?

LUIZA BARRETO LEITE — *Convite à vida.* Eu gostava desse texto. Gostava do gênero de pensamento da Maria Jacintha. Aí, eu larguei Os Comediantes e aceitei o contrato com a Dulcina, que era responsável pelo espetáculo.

JOSÉ ARRABAL — Foi o primeiro contrato profissional?

LUIZA BARRETO LEITE — Foi!

JOSÉ ARRABAL — Foi em 45?

LUIZA BARRETO LEITE — Foi em 45. Formei o primeiro grupo amador em 35, embora já tivesse estreado, e em 45 estreei, no teatro profissional, com *Convite à vida.*

ALDOMAR CONRADO — Quanto tempo você ficou com a Dulcina?

LUIZA BARRETO LEITE — Eu fiz *Convite à vida* com a Dulcina até que o teatro se incendiou.

ALDOMAR CONRADO — Que teatro?

LUIZA BARRETO LEITE — Foi no teatro que hoje é o Teatro Dulcina. Naquele tempo era Teatro Regina. A peça não chegou ao final da temporada porque o teatro pegou fogo, então, eu aceitei um convite da Bibi pra fazer *A moreninha.*

HELOISA MARANHÃO — Em que teatro?

LUIZA BARRETO LEITE — No Teatro Fênix. Depois Os Comediantes me chamaram de volta. Aí eles já não eram mais Os Comediantes, eram "V Comediantes".

ALDOMAR CONRADO — Essa história é ótima, maravilhosa!

LUIZA BARRETO LEITE — Até agora eu não sei porque eram "V".

ALDOMAR CONRADO — O Carlos Perry conta essa história da seguinte maneira: de repente eles ficaram muito impressionados com o problema de números...

LUIZA BARRETO LEITE — Foram consultar um numerologista.

ALDOMAR CONRADO — Não dava um número positivo. Então tinham que acrescentar alguma coisa. Ficaram preocupados e acrescentaram "V" Aí, o pessoal da época os chamava de "Os Veados Comediantes".

LUIZA BARRETO LEITE — Exatamente!

ALDOMAR CONRADO — E eu sempre pensei que fossem "Os 5 Comediantes".

LUIZA BARRETO LEITE — Mas a verdade verdadeira é a seguinte: o grupo d'Os Comediantes estava registrado no nosso nome, Santa Rosa, eu e uns outros. Então eles não podiam trabalhar porque nós podíamos impedir. Então a gente ia brigar pelo nome do grupo na Justiça. Pra eles não perderem o nome, acrescentaram uma letra: V. "Os V Comediantes" não eram "Os Comediantes". Mas, prá todos os efeitos, eram os mesmos. Era um grupo que já tinha um nome. Era célebre, importante. Já tinham aberto caminho. Aí, eles nos expurgaram, nos botaram de fora e fizeram uma diretoria com o elenco que eles quiseram.

ALDOMAR CONRADO — Mas você trabalhou com o grupo novamente?

LUIZA BARRETO LEITE — Eles me chamaram pra fazer *A mulher sem pecado,* mas a Estela Perry, que era brigada comigo, disse que se eu fizesse a *Mulher sem pecado,* ela não tomaria parte. Então, eu trabalhei em outra peça: *Era uma vez um preso*. Eles me procuraram e eu lhes disse: "Eu agora sou uma profissional. Pagam que eu vou. Eu não vou pedir que todos os meus patrões sejam meus amigos, ou tenham as mesmas idéias que eu. Isso é um absurdo! Uma idéia de patrão não é uma idéia de empregado." Então, pronto! Vou pra lá, trabalho com vocês que são os meus patrões."

JOSÉ ARRABAL — Luiza, com a Bibi e com a Dulcina você tinha salário compensador?

LUIZA BARRETO LEITE — Ah! Eu ganhava um ótimo salário! Outro dia saiu uma coisa muito engraçada na revista *Fatos e Fotos* dizendo que eu declarei que ganhava um salário maior do que a Bibi ganha hoje. Eu não disse isso. Eu disse que eu ganhava um salário maior do que o salário que a Bibi paga hoje. Eu entrei ganhando 5 contos de réis. E naquele tempo era dinheiro pra chuchu.

HELOISA MARANHÃO — Valia quanto hoje? Mais ou menos aproximadamente?

LUIZA BARRETO LEITE — Devia valer uns... Acho que 5 mil cruzeiros, hoje em dia.

HELOISA MARANHÃO — Era um ordenado!

LUIZA BARRETO LEITE — Hoje eles pagam 4, 3, 2 e até 1, não é?

JOSÉ ARRABAL — Esse salário do teatro não te permitiu largar o jornalismo?

LUIZA BARRETO LEITE — Eu não larguei porque não quis. Fui largar com a Morineau porque ela me impôs. Ela ensaiava muito.

YAN MICHALSKI — Voltando ainda à sua experiência com a Dulcina em 1945, qual era, mais ou menos, a visão teatral da Dulcina naquela época?

LUIZA BARRETO LEITE — Muito boa. Era uma posição orientada pela Maria Jacintha. Ela era realmente, orientada pela Maria.

HELOISA MARANHÃO — Era eminência parda.

LUIZA BARRETO LEITE — É! Era a eminência parda. Parda, nem tanto, porque a Maria Jacintha foi sócia dela e do Odilon no Teatro das Artes. Uma coisa engraçada. Quando perdia dinheiro, era produção do Teatro das Artes; quando ganhava, era a Companhia do Odilon. E por aí. Maria Jacintha tinha uma visão muito ampla do teatro. Eu me lembro que, no primeiro contrato, o Odilon me disse: "Você quer ganhar 5 contos?! Mas Dona Conchita ganha 4!" Aí eu disse: "Dona Conchita é a mãe da Dulcina e eu não sou. Ela pode querer ajudar a Dulcina, eu não estou interessada nisso, eu quero é ganhar dinheiro." Nesse tempo a gente se impunha com mais força. Hoje tem tanta concorrência que ninguém se impõe mais.

JOSÉ ARRABAL — Você falou num salario bom prá atriz, e numa certa possibilidade de exigência do ator diante do produtor. Nunca se pensou na regulamentação profissional do ator?

LUIZA BARRETO LEITE — Ah! Nós lutamos por isso. Há séculos que a gente luta por isso. Eu lutei muito, dentro do Sindicato.

JOSÉ ARRABAL — Já nessa época, mais ou menos?

LUIZA BARRETO LEITE — Não, um pouco mais tarde. Dois ou três anos mais tarde. Fizemos mil congressos. Fizemos um Congresso, na SBAT, prá discutir a regulamentação, as escolas de teatro... Aquilo que hoje é a FEFIEG, nós formulamos num plano feito em 47, com o Joracy Camargo e muita gente. Agora, respondendo de novo ao Yan, realmente, a Maria Jacintha tinha uma visão muito ampla. Então a companhia era dividida em duas coisas: A Cia. profissional, propriamente dita, e a Sociedade do Teatro das Artes, que era da Dulcina e de Maria Jacintha. E Dulcina escolhia um repertório muito bom: *Santa Joana* do Shaw, ela fez a...

YAN MICHALSKI — Giraudoux.

LUIZA BARRETO LEITE — Giraudoux, *Anfitrião 38, Chuva,* que foi um sucesso imenso...

YAN MICHALSKI — Garcia Lorca...

LUIZA BARRETO LEITE — Garcia Lorca. Cecília Meirelles veio pro teatro trazida por nós. Ela fez a tradução de *Bodas de sangue,* do Garcia Lorca. Nós até fundamos uma associação Garcia Lorca aqui no Rio, que era a continuação do Clube Republicano Espanhol. Depois, virou Clube

Garcia Lorca. José Carlos Lisboa era o presidente. A gente discutia Garcia Lorca, havia conferências, debates. Houve até um livro publicado com tudo o que se escreveu sobre o poeta. Tinha uma crônica do Mário de Andrade. Foi uma loucura. Ele ficou realmente como um símbolo daquela época.

ALDOMAR CONRADO — Luiza, voltando à fase profissional de Os Comediantes, acho que lá encontraremos uma turma muito importante como o Jardel Filho e mais um pessoal, não é isso?

LUIZA BARRETO LEITE — Não, o Jardel veio depois com *A rainha morta*. Depois foi montada uma peça do Jorge Amado...

ALDOMAR CONRADO — *Terras do sem fim!?*

LUIZA BARRETO LEITE — É. Mas foi com a montagem de *Desejo* que o profissionalismo entrou em cheio. No *Desejo,* eles chamaram a Olga Navarro, que tinha acabado de chegar da Itália, onde tinha trabalhado durante vários anos e Cacilda Becker que tinha estreado com a Bibi, anteriormente. Muita gente veio pra fazer essa temporada. Na *Rainha morta,* além do Jardel, entrou Margarida Rey...

YAN MICHALSKI — Maria Della Costa...

LUIZA BARRETO LEITE — Não, não. Maria Della Costa já tinha estreado comigo em *A moreninha*. Era um horror. Depois ela foi prá Portugal, estudou um ano lá e voltou, já entrando n'Os Comediantes.

JOSÉ ARRABAL — Você fez Dulcina, fez Bibi, depois você foi pros Artistas Unidos...

LUIZA BARRETO LEITE — Depois daí, fui pros Artistas Unidos, que era mais uma continuação da companhia dá Bibi.

HELOISA MARANHÃO — Era no Teatro Fênix, não?

LUIZA BARRETO LEITE — É. E eles convidaram a mim e a Alma Flora para serem as atrizes jovens do elenco.

ALDOMAR CONRADO — Você fez *Mademoiselle* lá?

LUIZA BARRETO LEITE — Antes eu fiz o *Frenesi,* depois é que fiz *Mademoiselle*. Mais tarde fiz *O pecado original* de Jean Cocteau. Eu estava começando no profissionalismo, mas como Iracema de Alencar tinha saído da Companhia, os papéis dela caíram pra mim.

JOSÉ ARRABAL — Você acha que os Artistas Unidos, essa Companhia, inovou alguma coisa?

LUIZA BARRETO LEITE — Nada, absolutamente, nada!

JOSÉ ARRABAL — Nada, nada, nada?

LUIZA BARRETO LEITE — Era um bom teatro de "boulevard". Talvez mais avançado. Era um tipo de teatro, mais ou menos, melodramático que não chega a ser um "boulevard", mas também não é teatro de arte. Não sei como se chamaria...

ALDOMAR CONRADO — Mas em relação aos temas dessas peças, eu me lembro muito da temporada da Henriette Morineau, em Recife, e foi um escândalo.

LUIZA BARRETO LEITE — É! Mas ela foi a Recife depois...

ALDOMAR CONRADO — Eu digo que com *Frenesi, Mademoiselle, Pecado original, O bonde*... era um escândalo em termos morais. Eu não vi nada. Era muito garoto. Mas ouvia o que a família falava: Que imoralidade...!" Tinha o levantamento desses temas, adultério, homossexualismo, mãe com filho, você não acha...

LUIZA BARRETO LEITE — Bom, aí, realmente eram temas avançados...

ALDOMAR CONRADO — Pois é! Isso não teria sido uma coisa válida pra aquela época?

LUIZA BARRETO LEITE — Não, porque aquilo era feito em tom melodramático. Em tom de coisa ajustada. Agora, a Morineau trouxe uma coisa muito boa ao teatro brasileiro: a disciplina. Quer dizer: o Ziembinski já tinha trazido uma grande disciplina, mas ele entrou direto no teatro profissional. Por causa de Morineau, inclusive, eu deixei o jornalismo. Ela exigia que eu entrasse à uma hora da tarde e não podia atrasar cinco minutos que era um verdadeiro escândalo. No tempo dela criou-se um tipo de disciplina que fazia o trabalho teatral progredir bastante.

ALDOMAR CONRADO — Uma brincadeirinha agora, Luiza. Madame Morineau conta que na *Mademoiselle* você começou a peça com o terceiro ato, certa vez. Isso é verdade?

LUIZA BARRETO LEITE — É sim. Comecei a peça pelo terceiro ato.

JOSÉ ARRABAL — Depois você diz que os Artistas Unidos não inovaram em nada...!

LUIZA BARRETO LEITE — Nós fazíamos duas sessões diárias, naquele tempo. Na quinta, sábado e domingo, fazíamos três sessões. A peça tinha quase três horas de duração. Quer dizer: praticamente não dava nem tempo de respirar e já tinha que voltar em cena novamente. E o primeiro e o terceiro atos começavam exatamente da mesma maneira. Era a Morineau tentando se suicidar, tomando insulina, sem comer açúcar. O personagem que eu fazia era a que evitava que ela se suicidasse. No primeiro quadro eu evitava que a irmã se matasse, no terceiro ato, eu cruzava os braços e ficava olhando. Mas os atos, as cenas, tudo era muito igualzinho. Então, quando entro na última sessão da noite, em vez de sair correndo prá buscar o remédio, eu cruzei os braços e fiquei olhando pra ela. Felizmente o Manuel Pera, o pai da personagem suicida, quando ele viu por trás do pano que eu cruzei os braços, entrou correndo e disse: "Ionisse,

Ionisse, não vai fazer nada pra salvar, Ionisse?" Quer dizer, ele salvou, senão eu tinha acabado com a peça.

HELOISA MARANHÃO — E qual foi a reação da Morineau?

LUIZA BARRETO LEITE — Ah! ficou uma fera!

ALDOMAR CONRADO — E com toda a razão! Depois dos Artistas Unidos você fez o quê?

LUIZA BARRETO LEITE — Depois dos Artistas Unidos, eu entrei numa aventura enorme com o Lúcio Cardoso, com o Agostinho Olavo, o Gustavo Dória... pois fui substituir a Alma Flora numa peça que foi um livro. Eu estava fora da Morineau, estava de férias. Eles haviam rompido o contrato, e depois disseram que tinha sido eu que tinha rompido. Bem, então veio o pedido para eu fazer aquele papel. "Mas como eu vou pegar o papel de hoje pra amanhã?" "Ah!, você pega. A gente bota ponto". Aí, eu peguei o papel. Por azar, pegamos um teatro que estava anunciado pra Derci Gonçalves. Era o Teatro Glória. Todo cheio de cartazes da Derci. E o teatro encheu de gente que pensava que era ela que ia se apresentar.

JOSÉ ARRABAL — Qual era a peça de vocês?

LUIZA BARRETO LEITE — Era uma peça do Agostinho Olavo. Não me lembro o nome agora.

ALDOMAR CONRADO — *Por do sol?*

LUIZA BARRETO LEITE — Não, não. Era uma estória de uma solteirona frustradíssima... Bom, aí o Agostinho disse: "Preparem-se pra serem vaiados. Eu não tive coragem de dizer que não é a Derci. Eu lá iria perder dinheiro." E o elenco era composto por grandes atrizes: a Maria Paula tinha feito teatro em vários lugares, inclusive em Paris. Meu Deus, seria um arraso! Eu não sabia nada do texto. Então, a Maria Sampaio, outra estrela da peça, chegou e me disse: "Não se preocupe. Se o ponto não diz, a gente faz outra peça". Ela era genial na improvisação. Nunca se apertava em cena. Aí, começamos. Um dizia uma coisa, outro dizia outra. De repente a peça tinha ficado uma loucura total. Eu entrei em cena e disse também o que bem entendia. Virou um rebuliço. Maria Caetana, que era filha do Renato Vianna e fazia tudo sempre muito certinho, a tempo e hora, estava feito doida. E a crítica tinha ido pronta pra ver meu enterro, porque eles sabiam que eu não tinha decorado o papel. Assistiram a peça e saíram encantados com o espetáculo e depois escreveram que não sabiam como que a Maria Caetano tinha esquecido todo o papel daquela maneira, pois ela era a única que não falava.

JOSÉ ARRABAL — E a platéia?

LUIZA BARRETO LEITE — A platéia adorou. Acharam maravilhoso.

HELOISA MARANHÃO — E a peça continuou assim, nessa base?

LUIZA BARRETO LEITE — Não. Também só tinha uma semana prá peça.

ALDOMAR CONRADO — E o Agostinho, não teve um ataque, não?

LUIZA BARRETO LEITE — Não. Ele tinha muito bom humor. Depois ele nos disse: "Oh! Eu agradeço. Foi linda a peça que vocês escreveram prá mim. Muito obrigado. Foi um sucesso louco!" Ele estava contente porque tinha entrado muito dinheiro e a platéia aplaudira delirantemente.

ALDOMAR CONRADO — Esse período foi exatamente em...

LUIZA BARRETO LEITE — Isso foi em 1948.

ALDOMAR CONRADO — Então, quer dizer que corresponde exatamente com aquele período em que a guerra acaba? Quando a ditadura acaba no Brasil...?

JOSÉ ARRABAL — Essa modificação repentina não refletiu no teatro, Luiza?

LUIZA BARRETO LEITE — Olha, para as pessoas que tinham conhecimento das coisas, isso refletia. Agora, grande parte do pessoal do teatro tinha verdadeira adoração pelo Getúlio. Ele era o Deus do teatro. Tive muitas discussões com gente do Sindicato por causa disso. Eu dizia: "O Getúlio foi um homem que fez tanto mal ao Brasil, gente!" E eles rebatiam: "Não diga isso, foi ele quem nos deu profissão!" "Mas como que foi ele que nos deu profissão? Profissão vocês já tinham. Vocês já trabalhavam!" Em 1927, ele pedira ao Congresso uma lei que proporcionasse carteira de trabalho aos atores, que os atores fossem registrados como profissionais de teatro. Antigamente o sujeito queria fazer uma viagem ou precisava de qualquer coisa, se era atriz eles botavam prostituta; se era ator, eles botavam vagabundo sem profissão. Então, desde Getúlio passou-se a ter sindicato, e passamos a pleitear essas coisas que até hoje não aconteceram..

HELOISA MARANHÃO — Ele deu uma legislação social, não deu?

LUIZA BARRETO LEITE — Havia uma lei trabalhista. A gente descontava uma taxa para o Instituto dos Comerciários. Essa lei trabalhista dizia que mulheres que trabalhassem depois das 10 horas da noite, tinham que fazer um exame periódico de saúde. Quem trabalhava nas fábricas, fazia exame de tuberculose pra ver se podiam resistir. Mas as mulheres que trabalhavam em casas noturnas, faziam outro tipo de exame. De vez em quando algum doido lá do Ministério ia nos teatros e queria que todo mundo fosse fazer exame ginecológico. Uma vez apareceram lá no Teatro de Revista, no Teatro João Caetano, e botaram uma tabuleta, dizendo que era preciso todo mundo, no dia seguinte, comparecer em tal lugar prá fazer o exame. Dentro do Sindicato eu já tinha pedido que acabassem com aquela besteira. Já tínhamos feito congressos, escândalos... Então juntei a patota feminina e disse: "Ninguém vai fazer esse exame de saúde, porque amanhã eu vou fazer um escândalo que vai ser um horror." Então eu ofereci uma reportagem pro jornal *O Mundo,* que era o maior jornal da época. E no dia seguinte saiu em manchete da primeira página: "Atrizes ou Meretrizes?" Abaixo eu explicava que estavam exigindo das atrizes um exame que era feito para as meretrizes, prás mulheres que freqüentavam o Mangue e a Lapa. Ilustrando a matéria tinha cinco retratos de grandes atrizes da época: Maria Della Costa, Cacilda Becker, Dulcina de Moraes, D. Conchita de Moraes e uma outra que não me lembro o nome. Bom, aí, foi um escândalo. Na mesma noite já estavam os representantes do Ministério do Trabalho lá no teatro pra falar comigo: "Compreenda... não é pela senhora que estamos fazendo isso, nem pra essas atrizes que a senhora colocou as fotografias no jornal. Nós queremos fazer isso porque outras mulheres já não sabem com quem andam dormindo." E eu, defensora dos fracos e oprimidos, descarreguei sobre eles: "Por que vocês não vão fazer esse exame nas mulheres dos Ministros, pra ver com quem elas andam dormindo quando eles estão viajando?" Ah! Foi um horror! O próprio Ministro do Trabalho queria falar comigo...

HELOISA MARANHÃO — Quem era o Ministro do Trabalho?

LUIZA BARRETO LEITE — Ah!... não me lembro! Ele queria falar comigo, mas eu disse: "Eu não vou falar com ninguém!". Daí foi o presidente do Sindicato me pedir pra não fazer outro escândalo. Mas no dia seguinte já tinha outra entrevista em que eu dizia: "Tenho vergonha de ser atriz". E dizia que achava que ser atriz era uma profissão tão importante como ser médico, advogado, engenheiro... mas que eu tinha me convencido que ser atriz era ser pisada, machucada, sofrer todos os vexames do mundo. Aí eles suspenderam a lei.

HELOISA MARANHÃO — Foi uma vitória brilhante!

LUIZA BARRETO LEITE — O Paschoal nesse momento também apresentou qualquer coisa na Câmara.

HELOISA MARANHÃO — Em que ano foi isso, Luiza?

LUIZA BARRETO LEITE — Acho que foi em 1948 ou 49.

JOSÉ ARRABAL — Era governo Dutra?

LUIZA BARRETO LEITE — Era. O governo Dutra era bem mais liberal. A gente podia fazer uma porção de coisas.

HELOISA MARANHÃO — Como você começou sua carreira de professora de teatro?

LUIZA BARRETO LEITE — Comecei minha carreira de professora com o Thiers Martins Moreira. Aliás, eu comecei como tradutora e selecionadora de textos. No ano seguinte é que eu entrei como professora no Conservatório. Foi em 1950 que eu comecei.

HELOISA MARANHÃO — Você também foi professora da Martins Pena. Começou quando?

LUIZA BARRETO LEITE — Na Martins Pena eu comecei duas vezes. Uma vez quando estava com o Renato Vianna, mas não fui contratada. Passei por Rádio, por uma porção de coisas e aí, voltei. Mais tarde fui contratada pelo Teatro Municipal, onde lecionei balé. Fui até professora de balé.

CLÓVIS LEVI — E crítica de artes plásticas também!

HELOISA MARANHÃO — E roteirista de cinema.

LUIZA BARRETO LEITE — Como eu não sou louca completamente, eu era professora de estética e teoria do balé. Não do balé clássico. Depois do Teatro Municipal, fiz um Seminário de Dramaturgia. Foi em 1967.

CLÓVIS LEVI — Você entrou no Conservatório como tradutora e selecionadora de textos, depois passou a dar aulas, mas aulas de quê?

LUIZA BARRETO LEITE — De Interpretação.

HELOISA MARANHÃO — É a cadeira dela na Martins Pena: Interpretação.

ALDOMAR CONRADO — Como eram os alunos do Consevatório, nessa época?

LUIZA BARRETO LEITE — As melhores turmas que eu tive no Conservatório foram as primeiras. As turmas que me ensinararam a ser professora. Havia umas pessoas bastante modestas: Glauce Rocha, Augusto Boal, Fernando Torres e vários outros... Alexandre Tric que agora é professor...

HELOISA MARANHÃO — O Alexandre foi seu aluno?

LUIZA BARRETO LEITE — O Alexandre foi meu aluno nessa primeira turma. O Nelson Dantas, que também é um excelente ator, o Patiño, Gláucio Gil, que hoje é nome de teatro, o Léo Jusi, o Cuca, o Osvaldo, a Ismênia Dantas, que hoje é uma excelente jornalista...

HELOISA MARANHÃO — Ela foi batalhadora das leis em favor do teatro.

LUIZA BARRETO LEITE — É. A turminha era, mais ou menos esta. Agora, o que havia de timidez no Augusto Boal não está no gibi. Pro Fernando Torres nunca ensinei nada, porque ele nasceu sabendo. O Nelson Dantas, que é pai do Daniel Dantas, esse garoto que está fazendo muito sucesso no teatro experimental, também era incrível. Acho que eles nasceram sabendo. Realmente nunca se podia dizer prá eles fazerem tal coisa, porque eles sempre faziam cem vezes melhor do que a gente imaginava que alguém pudesse fazer. A Glauce também era muito tímida. Tremendamente bonita, tímida e difícil. Depois ela se modificou radicalmente.

Daí que ela foi pro Teatro do Estudante. Começamos na escola com 30 alunos e acabamos o ano com 40. Muitos foram entrando como ouvintes e depois ficaram. Foi o caso do Fernando Torres, Gláucio Gil, Boal... Eram todos ouvintes. Depois é que ficaram de uma vez.

HELOISA MARANHÃO — Você trabalhou em Rádio?

LUIZA BARRETO LEITE — Trabalhei.

HELOISA MARANHÃO — Como redatora?

LUIZA BARRETO LEITE — Sim, redatora de teatro na Rádio Ministério.

HELOISA MARANHÃO — Ah! sim, na Rádio Ministério!

LUIZA BARRETO LEITE — Depois nós nos reestruturamos. Santa Rosa voltou a ser diretor.

ALDOMAR CONRADO — Isso já é um pouco mais adiante no tempo, não é?

LUIZA BARRETO LEITE — Isso foi em 1950. Eu lecionei, depois saí em 51, em 52 voltei. Inclusive, nós tínhamos trabalhos muito importantes. O Barrault esteve aqui em 1950, e precisou de equipe para completar o elenco do processo do *Hamlet,* e os nossos alunos é que foram pra lá. Depois ele declarou ter encontrado muito mais facilidade com os nossos alunos, do que com alunos do Conservatório de Paris, que eram muito acadêmicos para fazer aquele tipo de teatro. Tinha muito movimento lá no Conservatório, que, naquele tempo, ainda não se chamava Conservatório, era Escola Prática de Teatro. Depois, mais tarde, no curso de direção, eu tive uma turma de alta qualidade, de onde também saíram alguns nomes...

JOSÉ ARRABAL — Boal...

LUIZA BARRETO LEITE — Não. Boal foi da primeira turma. O Clóvis Levi foi dessa turma de Direção!

HELOISA MARANHÃO — Bivar é dessa turma?

LUIZA BARRETO LEITE — Não, o Bivar foi aluno de Interpretação.

CLÓVIS LEVI — Vagner Mello é também dessa época, não?

LUIZA BARRETO LEITE — É. Na sua turma tinha também o João Paulo, que hoje está em Porto Alegre, Djalma Linoy...

HELOISA MARANHÃO — Clóvis, a Tânia Pacheco era sua colega de turma nessa época?

CLÓVIS LEVI — Não. A Tânia não fez o curso.

LUIZA BARRETO LEITE — Pelo menos, no meu tempo ela não fez.

ALDOMAR CONRADO — Nesse período, Luiza, a gente encontra você também nos festivais, não?

LUIZA BARRETO LEITE — É. O primeiro festival foi em 1957, em Pernambuco. Foi um atropelo. O Luiz de Lima levou uma peça que não tivemos tempo prá ensaiar.

ALDOMAR CONRADO — Foi a descoberta de um novo mundo, não é?

LUIZA BARRETO LEITE — É...! E fizeram coisas lindas nesse festival. Foi quando apareceu esse pessoal do Pará, com o nosso Carlos Miranda fazendo o Severino de *Morte e vida severina*.

JOSÉ ARRABAL — Eu queria voltar um bocadinho, pra perguntar por que você não participou do TBC.

LUIZA BARRETO LEITE — Porque eu tinha três filhos prá criar e um marido prá viver junto, e o TBC era em São Paulo. Era muito difícil deslocar essa família toda pra São Paulo.

CLÓVIS LEVI — E você aspirou ir pro TBC alguma vez?

LUIZA BARRETO LEITE — Eu ia ao TBC. Todas as estréias eles me convidavam. Eu sempre participei muito do movimento deles. Tudo quanto era estréia eu ia prá lá. Participava, dava palpites e era muito amiga deles. Tenho, inclusive, uma carta de Cacilda, que hoje é um documento histórico, me mostrando como é que ela ficou no TBC, como se tornou estrela.

JOSÉ ARRABAL — Luiza, você trabalhou nos Artistas Unidos, mais ou menos, na mesma época em que o TBC estava no auge em São Paulo?

LUIZA BARRETO LEITE — Não, foi antes. Quando trabalhei nos Artistas Unidos não havia nada em São Paulo. Havia só teatro de amadores. Não tinha nenhuma companhia profissional. O TBC foi depois da falência, d'Os Comediantes. A Escola de Teatro foi até uma das razões por eu não ter me mudado prá São Paulo. Se eu quisesse mesmo ir pro TBC, meu marido teria pedido transferência. José Sanz era do Instituto dos Bancários e trabalhava em cinema. Se eu quisesse realmente, ele poderia continuar trabalhando lá em São Paulo. O que aconteceu é que, na época, eu estava apaixonada pela arte de ensinar.

JOSÉ ARRABAL — Luiza, nós tínhamos conversado a respeito do estrangulamento de uma pretensão nacionalista do teatro, no meio da década de 40. Porém, nos primeiros anos do governo do Getúlio, começa uma política nacionalista no Brasil muito intensa. O teatro, nesse período assume uma posição mais nacionalista?

LUIZA BARRETO LEITE — Não. Nenhuma!

JOSÉ ARRABAL — Só vai haver mesmo com o Suassuna...?

LUIZA BARRETO LEITE — Só vai haver com o Teatro de Arena. Começa, de uma certa forma, com o Suassuna, mas com um movimento positivo.

HELOISA MARANHÃO — O *Auto da Compadecida* foi levado aqui em 57.

JOSÉ ARRABAL — Não, em 58.

LUIZA BARRETO LEITE — Então o Teatro de Arena já existia.

JOSÉ ARRABAL — Como é que você entende esse não engajamento do teatro existente no Rio de Janeiro, às idéias nacionalistas do governo Vargas?

LUIZA BARRETO LEITE — Porque essas idéias nacionalistas eram muito vagas, entende? Muito demagógicas, como tudo que ele fez. Na verdade, o que seguiu muito o governo Vargas foi o teatro de revista. Ele apoiava muito o teatro de revista. E o pessoal era doido por ele. Havia um certo movimento que eles chamaram de nacionalista, mas que era paralelo ao nosso. Também levamos peças nacionais. Eva Todor só levava peças nacionais, embora ela fosse mais tendente às estrangeiras.

JOSÉ ARRABAL — A raiz dessa guinada nacionalista no teatro brasileiro, parece-me, Luiza, que está no Festival do Autor Novo, do Paschoal, no Duse.

LUIZA BARRETO LEITE — Ah! O movimento do Teatro Duse! Você agora chegou ao ponto que eu estava esquecendo, infelizmente. Quando o pessoal, Sérgio Cardoso, Sérgio Britto, Luis Linhares e outros formaram o Teatro Duse, o Paschoal Carlos Magno largou o Teatro do Estudante e começou com eles nesse movimento de autor. Isso foi em 49 ou 50. Foi justamente nessa época.

ALDOMAR CONRADO — Nessa época que o Paschoal passou a estimular pequenos grupos e festivais no interior do Brasil e nas capitais. Inclusive estimulando os grupos a montarem autores locais.

CLÓVIS LEVI — Você vai virando as páginas da História do Teatro Brasileiro e encontra o Paschoal na vanguarda. É impressionante!

LUIZA BARRETO LEITE — O Paschoal nunca teve e jamais terá uma consciência social da situação. Ele é apenas instinto. Quando ele fez o Teatro Duse era pra incentivar os jovens a serem atores, autores e tudo mais. Pro Paschoal tanto faz que o sujeito seja o que for, contanto que ele seja bom. Também não faz muita questão que seja bom. Ele faz questão é que faça as coisas, que se movimente. Ele realmente é um incentivador imenso do teatro.

JOSÉ ARRABAL — É muito curioso... duas coisas: esse problema da origem do teatro do autor novo e de uma nova crítica. Paschoal abre o *Correio da Manhã* ao surgimento de uma porção de gente nova.

ALDOMAR CONRADO — Nesse período dos festivais do Paschoal a sua atividade no meio artístico, Luiza, é mais esporádica?

LUIZA BARRETO LEITE — Nessa época, eu praticamente a abandonei. Só voltei ao teatro, muito esporadicamente, depois que larguei o profissionalismo. Mais tarde o Nelson Rodrigues me chamou pra fazer a *Dorotéia*. Mas aí, já é esporádico mesmo.

ALDOMAR CONRADO — Quando foi isso?

LUIZA BARRETO LEITE — A *Dorotéia* foi em 50, no Teatro Fênix. Ficou muito pouco tempo em cartaz e foi um desastre, foi uma coisa horrorosa. Nelson pagou a todo mundo e não pagou a mim. Depois, eu saí de novo. Larguei. Quando eu estava no Conservatório, por volta de 1960, fui chamada outra vez.

HELOISA MARANHÃO — Mas aí, você estava em pleno apogeu como crítica de teatro.

LUIZA BARRETO LEITE — É! Já estava na crítica de teatro, estava lecionando no Conservatório, quando resolvi fazer um espetáculo com os alunos, para inaugurar um novo teatro. Mas a Bárbara, que era a diretora do Serviço Nacional de Teatro, não nos apoiou. Acho que isso foi em 65.

JOSÉ ARRABAL — Por que ela não apoiou?

LUIZA BARRETO LEITE — Não sei. Talvez ela quisesse uma coisa maior. Eles fizeram no Conservatório o *Auto da alma,* com direção de Giani Ratto, e eu fui fazer um espetáculo com os alunos que era *Um gosto de mel*. Foi uma experiência meio maluca que ficou pendurada no ar.

JOSÉ ARRABAL — Aí, vem *Bonitinha mas ordinária,* do Nelson Rodrigues.

LUIZA BARRETO LEITE — É! O Martim Gonçalves veio me pedir prá fazer essa peça em 1963. Peguei um papel pequeno, mas maravilhoso, divino, formidável. Nessa época eu já estava trabalhando como assessora de teatro do Paschoal, no Conselho Nacional de Cultura, que depois foi transformado em Conselho Federal de Cultura. Então o Paschoal me propôs dar cursos de teatro, do Estado do Amazonas até o Rio Grande do Norte. Bom, a sedução era grande demais. Então eu pedi ao Martim Gonçalves que me substituisse no papel da peça do Nelson, e eu saí pro Norte pra dar cursos de teatro. Fui ao Amazonas, ao Pará, Maranhão, Piauí... Era um negócio incrível! Quanto mais abandonado era um Estado, mais vontade as pessoas tinham de trabalhar.

HELOISA MARANHÃO — Luiza, o que você gosta mais: ser atriz, professora, crítica, diretora ou jornalista?

LUIZA BARRETO LEITE — Eu gosto muito de ser professora. É um trabalho difícil, mas muito gratificante. Eu só desperto nos meus alunos a sua própria criatividade. Cada um deles é o que é. Eu somente incentivo.

Quer dizer: cutuco o aluno, dou as marcas, dou as dicas e eles desenvolvem.

JOSÉ ARRABAL — Luiza, voltando um pouco, você teve qualquer relação com a experiência do Arena?

LUIZA BARRETO LEITE — Não, nenhuma! Tive um certo contato com o José Renato, mas não tinha nada a ver com o Arena. Nós nos aproximamos muito, ficamos muito ligados, porque eu sempre achei o trabalho deles admirável.

ALDOMAR CONRADO — Nas diversas vezes que eu fui teu companheiro de júri de festivais, sempre percebi em você uma paixão incrível pelo Nordeste. Por que essa paixão, Luiza?

LUIZA BARRETO LEITE — Bom, eu sou gaúcha e nunca entendi, gostaria até de ter tempo, paciência e sabedoria prá fazer um estudo de por que o Sul não é tão criativo quanto o Nordeste brasileiro. Eu não aceito a tese de que seja porque o Nordeste passa fome. São Paulo é o Estado mais desenvolvido do Brasil e tem uma criatividade imensa. Temos, no sul, uma tradição folclórica muito grande, mas onde ela está? Totalmente perdida.

HELOISA MARANHÃO — Você tem uma explicação própria pra isso?

LUIZA BARRETO LEITE — Não, eu não tenho! Se dá, talvez, pelo fato de que a formação do Rio Grande do Sul era muito aberta. Quer dizer: grandes estâncias, o tropeiro, o gaúcho itinerante, que hoje estava aqui, amanhã estava lá. Há muito preconceito, mas no Norte também há. Tivemos grande influência social vinda do Uruguai, Argentina e Espanha. O que líamos quando criança, era literatura espanhola. Realmente não encontro nenhuma explicação sociológica. Sou apaixonada pela cultura nordestina, justamente por descobrir que a cultura do sul do Brasil era uma cultura importada.

ALDOMAR CONRADO — Luiza, como você encara, hoje, o problema da criação, o problema do artista, do autor, do produtor? Muita gente anda dizendo que a dramaturgia secou. Será que secou mesmo, Luiza? Existe uma explicação para isso?

LUIZA BARRETO LEITE — Será a Censura? Há uma coisa muito pior que a censura: a auto-censura. Quer dizer: as pessoas têm tanto medo de dizer as coisas, que acabam se auto-censurando, sem dizer nem aquilo que pode ser dito. É a castração! Eu não sei. Não encontro explicação prá censura. Realmente não encontro.

CLÓVIS LEVI — Você, que já passou por um período muito grande da História do Teatro Brasileiro, e enfrentou vários momentos de censura, mais atroz ou menos atroz, como é que você classificaria o momento atual?

Seria, na sua vida, o momento no qual a Censura foi mais violenta, mais castradora?

LUIZA BARRETO LEITE — No momento há uma maioria extremamente ponderável, que não sabe prá onde vai, nem o que quer dizer. Talvez seja a influência alienatória da cultura americana agindo sobre esse pessoal. Agora, o rigor da Censura é muito grande. Acho menos incômodo do que há uns tempos atrás. O rigor do tempo do Getúlio não foi sopa. A República Velha também não foi fácil.

HELOISA MARANHÃO — Você sofreu na carne esse rigor?

LUIZA BARRETO LEITE — Sofri muito, sim! Houve um tempo em que passei a escrever sobre modas. Já não podia se escrever sobre mais nada. Clarice Lispector também tinha uma coluna de modas. Agora, vocês imaginam, Clarice Lispector escrevendo sobre modas, é o cúmulo!

CLÓVIS LEVI — Isso, no tempo do Getúlio?

LUIZA BARRETO LEITE — Sim, no tempo do Getúlio!

CLÓVIS LEVI — Me conta aqui, Luiza... Como eram censurados os espetáculos no governo Juscelino?

LUIZA BARRETO LEITE — Ah! não havia censura. No governo Juscelino não havia nenhuma censura.

CLÓVIS LEVI — Só de texto?

LUIZA BARRETO LEITE — Não havia nada!

ALDOMAR CONRADO — Só classificatória.

JOSÉ ARRABAL — Luiza, alguma vez, na sua carreira, você distinguiu ator de revista, do ator de teatro declamado? Você fazia esta distinção, em termos de nível cultural, digamos assim?

LUIZA BARRETO LEITE — Bom, eu sempre estive muito do lado do teatro experimental. Do teatro jovem. Se eu puder trabalhar, prefiro trabalhar com gente jovem. Se a gente fez alguma coisa, se a gente pode dar alguma experiência, então, não vamos dar pra quem já tem, não é? Eu não escolhi o teatro pra me exibir...

HELOISA MARANHÃO — O teatro escolheu você!

LUIZA BARRETO LEITE — É! Quase que o teatro me escolheu. Acho que o teatro tem uma função, sobretudo, cultural. Cultural, não só em relação ao público, mas também em relação a quem faz o teatro. De maneira que eu sempre prefiro trabalhar com a moçada. Tanto que, há muito tempo, não tomo parte de uma peça importante.

CLÓVIS LEVI — Em termos de preparação do ator, você trabalhou com pessoas de várias gerações. Como, então você situa esse processo de desenvolvimento da construção do personagem por essas linhas diversas de direção? Você foi dirigida por Morineau e por Ripper, quando existe um abismo aí. Como você situa essa diferença? O que melhorou, o que piorou?

LUIZA BARRETO LEITE — Acho que ainda há no nosso teatro, essa diferença entre um diretor acadêmico e um diretor de vanguarda. Realmente o diretor experimental respeita muito mais o ser humano, aquilo que a gente é como ator. Quer dizer: o diretor, hoje, respeita o ator. Ao passo que um diretor acadêmico como a Morineau, está dentro daquela linha que ele aprendeu na escola. O negócio é todo certinho, perfeito. Ziembinski é assim. Embora ele seja muito grandioso como diretor, ele tem uma linha técnica que ele segue estritamente.

CLÓVIS LEVI — Em termos de desenvolvimento do ator, da sua emoção, da sua vivência no palco, você acha que a coisa melhorou, ou você acha que está tudo muito encucado?

LUIZA BARRETO LEITE — Isso também é um estudo que estou vendo se faço este ano na Escola Martins Pena. É muito difícil ensinar, porque tem que se respeitar a personalidade de cada aluno. Você não pode nivelar uma turma segundo sua opinião. Você tem que nivelar uma turma culturalmente, tecnicamente, mas não pode impor aquilo que você pensa. Você pode influenciar, mas não pode impor nada aos alunos. A mesma coisa é um diretor de teatro. A função do diretor é prevenir o caos. E deve fazê-lo, levando em conta a personalidade de cada um.

ALDOMAR CONRADO — Luiza, geralmente, esse pessoal, essa turma de gente nova na escola, se recusa a aprender o que a gente possa lhes informar. Por que será isso, Luiza? Eles sabem da necessidade de aprender, mas se recusam, dizem que não precisam, por exemplo, mudar a voz, estudar teoria. Será que isto não tem mesmo mais importância?

LUIZA BARRETO LEITE — Não! Eu acho que tem uma importância fundamental. Aí nesse ponto eles é que estão errados. Uma ocasião, eu me lembro que um aluno meu, o Jesus Chediac, veio com essa história prá mim: "Não, Luiza, não me interessa. O passado não me interessa"! Eu lhe respondi: "É uma pena que você não seja um estudante de medicina!" Ele, espantado, perguntou: "Por quê?" "Porque você poderia, talvez, fazer uma pesquisa, e descobrir a penicilina. Já que você não se interessa pelo passado, não saberia que ela já tinha sido descoberta." Nós precisamos saber o passado prá resolver o futuro. O passado não é o futuro, mas a gente, estudando o passado, não comete novamente as burrices já cometidas. Mas, a juventude de hoje, que me desculpem os jovens, têm uma preguiça mental muito grande, que não é culpa deles e sim da própria educação. Nas escolas ensina-se muito pouca coisa. Veja só esse vestibular loteria esportiva! Que crime contra o raciocínio! Agora parece que vai acabar.

HELOISA MARANHÃO — Luiza, você não acha que nos cursos de teatro deu-se até agora, uma importância exagerada à expressão corporal, esquecendo-se a palavra?

LUIZA BARRETO LEITE — Todo mundo quer ser perfeito na expressão corporal. E a palavra nunca diz o que você realmente quer que ela diga. A Censura corta a palavra, quando já não é o caso da censura antecipada: a auto-censura. Então a expressão corporal tomou conta do teatro. Pensar dá muito trabalho. Não há nada mais doloroso, mais difícil, mais complicado, do que ser livre. Se o sujeito começa a pensar muito, estoura a cabeça. Se o sujeito estudar muito, souber muito, cada vez mais ele chega à conclusão de que é ignorante. Quanto mais se estuda, mais ignorante a gente fica. Agora, eu sempre discuto com os meus alunos e alguns pegam as coisas. Se de uma turma de 100 alunos, 5 ou 10 pegarem alguma coisa, já é bastante válido.

ALDOMAR CONRADO — É claro! E a sua atuação no cinema?

LUIZA BARRETO LEITE — Bom, eu sou do tempo da chanchada, não é?

ALDOMAR CONRADO — Eu vi. E vi recentemente.

LUIZA BARRETO LEITE — Como eu estava dizendo outro dia, não sei pra quem, o Legwoy e eu éramos duas pessoas muito queridas pelos jovens. Nós devíamos ser dois canastrões, porque quem faz papel de bandido e a juventude adora, não está interpretando bem, não é? E as crianças nos adoravam. Eu tenho a impressão de que sempre fui uma atriz mediana. Eu sempre fiz a crítica ao personagem. Eles me davam aqueles personagens tirados da comédia americana e eu, inconscientemente, criticava o personagem. De maneira que as minhas bandidas eram muito engraçadas, gozadíssimas. Lembro uma vez, numa estréia de um filme qualquer, que eu não tomava parte, botaram um microfone na minha boca e perguntaram: "Quantos filmes você fez?" Eu, como sempre dou gafes, disse: "Assim de cabeça, não me lembro, mas acho que fiz uns nove ou dez ou doze, não sei quantos." "Qual você gostou mais?" "Bom, eu sempre fui paga pra fazer um filme, nunca me pagaram pra ver. De maneira que eu não vi os filmes, eu só fiz parte."

ALDOMAR CONRADO — Diz o nome de alguns prá gente, Luiza, pra ficar documentado.

LUIZA BARRETO LEITE — Fiz *Aí vem o barão,* que foi grande sucesso naquela época...

HELOISA MARANHÃO — Que papel, você fazia?

LUIZA BARRETO LEITE — Eu fazia o papel duma governanta. Fiz também *Falta alguém no manicômio,* que foi muito engraçado, porque nós filmamos em seis dias. Tinha o Oscarito, o Modesto de Souza... Era uma equipe muito treinada. Então fizemos esse filme em seis dias, porque eu tinha que partir pro Rio Grande do Sul pra filmar *Caminhos do Sul,* que podia ter sido um bom filme.

ALDOMAR CONRADO — Foi com Maria Della Costa?

LUIZA BARRETO LEITE — Foi. Maria Della Costa e Tônia Carrero.

HELOISA MARANHÃO — Quando foi?

LUIZA BARRETO LEITE — Foi em 1948.

JOSÉ ARRABAL — Foi na Vera Cruz?

LUIZA BARRETO LEITE — Não. Era uma empresa que começou e acabou por si mesma. O diretor foi o Fernando Barros. O filme prometia ser muito bom, mas a montagem foi muito destroçada. Uma porcaria. Fiz também *Sinfonia carioca* e o filme que foi a glória da minha vida, o *Tiradentes,* quer dizer *A inconfidência mineira,* da Carmem Santos. Aproveitei prá ter três filhos durante as filmagens, que levamos oito anos prá fazer. Cada vez que ela me chamava pra filmar, eu estava grávida, então os vestidos eram muito grandes, e ela acabou tendo que cortar alguns pedaços.

ALDOMAR CONRADO — Você falou aí, em três filhos; atualmente eles fazem o quê?

LUIZA BARRETO LEITE — Dois fazem cinema, um deles também faz jornalismo, a outra é casada, por sua vez, tem três filhos. Ela é catequista. Faz orientação em encontro de casais. É católica, da linha nova, mas se dedica muito aos problemas de educação de jovens, união de casais. Ela acha que os casamentos não dão certos porque as pessoas não se entendem, não têm diálogo.

ALDOMAR CONRADO — Luiza, fala prá gente sobre *Electra no circo!*

LUIZA BARRETO LEITE — *Electra no circo* vocês sabem, é uma peça do Hermilo Borba Filho, na qual ele bota o mito da Electra dentro dum circo do Nordeste. Bom, eu tinha que fazer a consciência da Electra. Quer dizer: era só a minha voz que aparecia. Naquele tempo eu tinha uma voz muito bonita. Então tinham resolvido aproveitar a minha voz. E eu sou aquela que, prá ajudar os jovens, ou pensando que vai ajudá-los, larga fundamentalmente a carreira certinha e ajustada. Nessa época o TBC tinha aberto uma sede no Rio, a sucursal do Rio, e tinha me convidado prá um contrato permanente. Não aceitei, prá fazer o *Electra*...

HELOISA MARANHÃO — Em que ano foi isso?

LUIZA BARRETO LEITE — Eu acho que foi em cinqüenta e poucos. A montagem toda foi um desastre. Quem fazia a Electra era Ana Eva. Quando eu falava, ela ficava olhando pro público sem expressão nenhuma. Daí o diretor dizia: "Ana, você tem que fazer a cara de acordo com a expressão da voz da Luiza". Ela dizia: "Não vou fazer expressão coisa nenhuma, porque a estrela sou eu! Ela é que tem que fazer a minha expressão." Aí me pediram pra dar na voz a expressão fisionômica da

Ana. Eu já estava que não agüentava mais. Então comecei: "blá-blá-blá-blá". O Geraldo teve um ataque histérico: "Você está louca? O que foi que aconteceu?" Eu disse: "Essa: é a expressão fisionômica da Ana". Tudo piorou mais ainda. Antes, o Geraldo já tinha resolvido ensinar os iluminadores do Teatro Municipal a fazerem luz. No dia da estréia, por pirraça, eles fizeram tudo ao contrário. O Geraldo mandava apagar, eles acendiam, quando ele mandava acender, eles apagavam. Foi uma verdadeira bagunça. Mas o horror mesmo, foi quando montamos o *Fausto*, no Teatro Quitandinha, prá inaugurar o palco giratório. Veio um diretor louco varrido da Alemanha e fez um contrato com o Joaquim Rolas. Nesse tempo, eu estava trabalhando, fazendo revista. Terminei minha temporada, e fui para o Quitandinha ensaiar o *Fausto*. O dia da estréia foi um horror! Não tínhamos ensaiado direito. Só fizemos um ensaio geral à tarde no palco giratório. Como o Quitandinha tinha 3.000 lugares, o diretor cismou que a nossa voz não iria alcançar. Nós explicamos prá ele que todos nós éramos profissionais, que tínhamos voz. Não adiantou, o miserável botou uma porção de microfones escondidos no meio do cenário. Na hora do espetáculo, emperrou aquela gerinconça do palco giratório, então só se ouvia filho dessa e filho daquela atrás das portas. Ouvia-se tudo na platéia. Todas as brigas. Tinha uma cena que nós tínhamos que subir uma alameda e entrar pela porta do inferno. Quando chegamos no topo da rampa, tinham fechado a portinha. Como nós íamos fazer? Não tinha por onde sair. Tínhamos que voltar pelo mesmo lugar em que se dava uma cena da Margarida e o Fausto. Aí o Luiz Titto diz assim: "Como é que eu faço? Fecharam o meu buraco!" Eu caí na gargalhada. O desgraçado do microfone atrás de nós. A platéia caiu na gargalhada também. Descemos de novo a rampa e não é que demos de cara com a Margarida e o Fausto que vinham subindo. Foi uma coisa que realmente acabou com o espetáculo.

CLÓVIS LEVI — Luiza, o que foi que, na tua carreira te atrapalhou, te inibiu, ou não permitiu que tu chegasse a ser uma grande primeira atriz? Foi falta de dinheiro?

LUIZA BARRETO LEITE — Não! Eu acho que fui eu mesma a culpada. Um pouco por falta de dinheiro. O teatro é uma empresa comercial, e em qualquer empresa, o mais importante é a administração, não é? Eu sou uma péssima administradora. Nunca encontrei um administrador. Também nunca tive capital. Nunca tive quem me ajudasse. Sempre pedi auxílio ao Serviço de Teatro e sempre recebi uma esmola muito pequena. Mas acho que, no fundo mesmo, é a minha própria desorganização a culpada de eu não ter uma companhia, por exemplo. Sou muito dispersiva. Havia uma porção de coisas prá fazer quando surgiu o Cinema Novo e eu fiquei de fora. Cinema a gente faz e acabou. Eu não gosto muito de repetir a mesma coisa todos os dias.

CLÓVIS LEVI — Certa vez, você me contou uma história em que Luiz Alberto, seu filho, e o Sérgio, conversavam, se não me engano no corredor da sua casa. Você tomava banho e ouviu um deles falando: Mamãe é um "monstro sagrado"!

LUIZA BARRETO LEITE — Sim. Nós íamos fazer uma peça em Alagoas, *Câmara escura,* uma peça realmente muito boa, em que era colocado o homem e sua consciência. Dois opostos da consciência do homem. O homem com suas lutas internas. Jovem ator, Luiz Alberto, fazia as duas consciências e eu resolvi fazer o homem. O personagem era propriamente um ser humano, por isso achei ideal uma mulher interpretá-lo. E os meninos caíram na discussão. O Sérgio acusava o Luiz Alberto de estar me metendo em mais uma aventura. Eu vivia sempre metida em aventuras. Achava que eu estava virando um mito. Essas coisas de filho garoto adolescente achar que pai e mãe são mitos. Sérgio achava que eu não devia fazer porque podia me estrepar. Achava que eu devia continuar ensinando ou fazer uma coisa mais de acordo.

JOSÉ ARRABAL — Você acha que hoje você tem alguma coisa de "monstro sagrado?

LUIZA BARRETO LEITE — Acho que eu não sou nem "sagrado", nem "monstro". Eu sempre optei pelo lado oposto ao monstro sagrado. Quer dizer: eu tive oportunidade de ser uma estrela de teatro, de ser uma grande jornalista. Fiz conferências internacionais. Como jornalista, eu tive sempre uma boa posição. Mas eu sempre, na hora de optar, eu escolhia o lado que não dava dinheiro. Acho que é muito mais importante a gente incentivar o que os outros fazem. Ajudar em alguma coisa. Sempre digo isso aos meus alunos. "Vocês têm obrigação de saber mais do que eu. Vocês têm obrigação de serem melhores do que eu". Se o aluno não for melhor do que o professor, o mundo estará andando pra trás. O filho tem obrigação de ser melhor do que o pai. Os jovens têm obrigação de serem melhores do que os velhos, senão o mundo passa a ser pior. Então eu tenho muito mais orgulho em ter contribuído pra fazer grandes estrelas de teatro, do que ser eu mesma uma estrela. Tenho grande orgulho dos meus filhos, do que eles fazem, sobretudo o que eles são: seres humanos.

JOSÉ ARRABAL — Luiza, você tem alguma experiência com Televisão?

LUIZA BARRETO LEITE — Eu fiz várias coisas em Televisão. Tinha, inclusive, um programa muito modesto em São Paulo, que se chamava "Enciclopédia Feminina". Foi o primeiro programa de televisão que tratava da mulher fora da cozinha e da moda. Discutíamos assuntos muito importantes, debatíamos. Esse programa durou um mês. Deveria durar muito mais, mas durou só um mês. Logo no primeiro programa deu uma confusão tremenda, porque foi quando o Getúlio se candidatou à presidência da República pela segunda vez. Então eu convidei duas mulheres:

Helena Silveira, que é uma grande escritora paulista e uma maluca chamada Regina Maura, deputada pelo PTB, atriz e getulista. Minha primeira pergunta foi a seguinte: "Já que, até hoje, os homens não deram resultado como presidentes da República, você votaria numa mulher para a Presidência?" Helena Silveira respondeu: "Por que não uma mulher? Se até o Getúlio pode ser presidente da República, por que uma mulher não pode ser?" Aí a Regina saltou em cima da Helena e deu uma confusão danada. Era um telefonema atrás do outro para a emissora. O programa era um sucesso espetacular. São Paulo inteira telefonava pra lá. Todo mundo brigava, todo mundo discutia. Os telefonemas não paravam. Então o diretor da Televisão não gostou da confusão e veio me pedir prá não falar mais sobre política. Fui obrigada a prosseguir com um programa castrado. Na segunda vez, convidei o Jânio Quadros, que na época era prefeito de São Paulo, uma moça, que era a primeira mulher a ocupar o cargo de Secretária da Educação e o Alfredo Mesquita, que tinha escola de teatro em São Paulo, tinha fundado o TBC e tudo mais. Bem, foi um programa extremamente bem comportado. Altamente didático, instrutivo. Só que não fez sucesso nenhum. No quarto programa não me pagaram e eu não voltei mais.

CLÓVIS LEVI — Você faria novela hoje?

LUIZA BARRETO LEITE — Eu faria se me convidassem. Acho que a novela, hoje em dia, é muito caluniada. Muita coisa do que não se pode fazer no teatro, se faz em novela. Há novelas muito boas, como foi o caso de *A moreninha,* que tratava de uma porção de problemas vitais como a escravidão negra. Acho perfeitamente válido se fazer novela de televisão.

ALDOMAR CONRADO — Luiza, você teria alguma coisa a mais pra falar prá gente? Algum depoimento final?

LUIZA BARRETO LEITE — Bom, eu só queria falar sobre os meus planos para o futuro. Bem, pretendo fazer essa pesquisa na Martins Pena, e viajar um pouco. Quero ver se consigo viajar. Ir prá Europa, fazer pesquisas lá também. Ver como andam as escolas por lá. Ver o meu filho que está na Suécia. Logicamente, se eu puder, não é? Uma viagem é coisa extremamente cara.

MIROEL SILVEIRA

Local — Teatro Anchieta (SESC) São Paulo
Data — 24/1/1975

Coordenador
Carlos Lupinaci

Entrevistadores
Antonio Abujamra — diretor
Cleyde Yáconis — atriz e empresária
Osvaldo Mendes — crítico e diretor
Renata Pallotini — autora

Miroel Silveira depondo no Teatro Anchieta, em São Paulo, para o Serviço Nacional de Teatro.

Miroel Silveira depondo no Teatro Anchieta, em São Paulo, para o Serviço Nacional de Teatro.

CLEYDE YACONIS — Miroel, gostaria que você fornecesse dados pessoais: nome, idade e, se possível, toda a informação da fase da sua infância junto com seu pai, Valdomiro Silveira, e Isabel, sua mãe. Enfim, toda a influência que você recebeu. Eu soube que você foi carregado no colo por grandes poetas, e dessa fase, digamos, de infância e adolescência, até onde você justifica o seu destino na literatura como uma tendência natural ou influência do meio?

MIROEL — Eu acho que houve — sempre há, né? — a tal influência do meio, mas acredito nessa coisa da semente. Eu acho que quem nasce semente de goiaba, nasce goiaba, e quem nasce semente de eucalipto vai olorar o resto do mundo, a vida inteira. Então, acredito muito naquela certa predestinação que nós trazemos como um potencial de semente; acho que ninguém pode fazer ninguém poeta ou artista, carpinteiro ou qualquer coisa se ele não tiver dentro de si a semente daquilo.

Mas o meio também condiciona para muitas coisas. E aí eu devo declarar que eu não nasci artista. Artista, para mim, é uma segunda opção, nasci realmente agrônomo, que eu sou um homem da natureza. A minha predestinação natural, se não houvesse tantas circunstâncias ao meu redor, teria sido plantar, criar bichos, cuidar de coisas ligadas à terra e à natureza, especialmente ao mundo vegetal. Eu me ligo muito no Federico Garcia Lorca nessa paixão pelo verde, pela terra, nessa paixão pelos bichos, pelas areias.

Eu nasci em Santos, Estado de São Paulo, no dia 8 de maio de 1914, estou caminhando, portanto, para 61 anos em maio. Meu pai e toda a minha família do lado paterno eram escritores e gente de pensamentos intelectuais. Meu avô, João Batista da Silveira, tem vários livros publicados, escreveu uma obra de medicina em francês que era o seu "violino d'Ingres", uma "curiosidade muito curiosa". Ele nasceu na terra — eu acho que foi desse lado que eu puxei —, no Vale do Paraíba. Essa cidadezinha que existe aí, chamada Silveiras, é ligada à nossa família, que é uma família assim super-quatrocentona, né? Do lado de minha mãe, são raças todas espanholas, como se vê facilmente pela minha cara e certos ademanes. Então, é uma espanholada misturada com uma brasileirada que deu esse resultado que vocês estão vendo.

Agora, meu pai, além de ter herdado do pai essa tendência literária, levou-a a um grau realmente de primeira grandeza, porque foi ele possivelmente o criador da literatura regional do Brasil: Valdomiro Silveira, se não foi o criador, é um dos criadores. Isto é uma coisa que está sendo discutida agora pela crítica, mas, de qualquer modo, é ele quem tem a obra mais importante, sob o aspecto estético e cultural e não tem apenas um livro, tem sete livros publicados. Afonso Arinos, que seria um outro competidor, tem uma quantidade de contos mínima, muito pequena, e não atingiu aquele grau de perfeição a que meu pai chegou no seu ramo.

Tendo nascido nesse meio de intelectuais, logo encontrei em casa, na Avenida Conselheiro Nébias, 816, perto da praia, uma grande biblioteca ao meu redor, livros em vários idiomas. Aprendi francês, italiano e espanhol lendo, assim por acaso, não foi "aprendendo". Eu lia, tinha curiosidade e fui aprendendo. E, assim, desde cedo, tive contato com grandes escritores, o que deve ter sido muito importante para mim, muito decisivo.

Mas, desde cedo também, o pendor que me caracterizou no lado artístico foi a dança. Quando eu tinha 5 anos, me apaixonei pela primeira bailarina, chamava-se Russolina. Houve várias na minha vida. Uma das mais importantes, Cleyde, foi sua irmã, Cacilda Becker, por quem me apaixonei mais tarde. Aos 5 anos, me apaixonei por Russolina; era uma bailarina que dançava em Santos, num local chamado Miramar. Esse Miramar tinha uma condição muito especial para a época, porque Santos, no fim da década de 10 e até o craque de 29, era uma segunda capital de São Paulo, não em população, nem politicamente tinha uma liderança, mas tinha uma liderança econômico-financeira, porque todo o comércio de café, toda a exportação, estavam ligados à cidade de Santos. Então, as grandes fortunas estavam ligadas a Santos e isso fazia com que a cidade se transformasse também num pouco de faroeste, no sentido de jogatina, de diversão. E o Miramar era um local onde havia o jogo aberto, o que possibilitava uma certa atividade artística. Para ter o jogo aberto, eles eram obrigados a manter grátis cinema e teatro, diversões, bailes e tudo isso.

O Miramar era pertíssimo da minha casa, era na esquina da Av. Conselheiro Nébias com a praia, hoje Av. Vicente de Carvalho, e ali, desde cedo, eu não só freqüentava os bailinhos, como garoto, como via filmes ao ar livre — todos os filmes da Mary Pickford, Douglas Fairbanks

-- e assistia aos shows. Nesses shows, vi coisas muito engraçadas, conheci Alda Garrido, com o duo Garrido, conheci o Tom Bill, que depois foi um homem muito interessante no teatro de revista brasileiro, e conheci também essa querida Russolina, por quem me apaixonei e a quem eu mandava todos os dias um buquezinho de flor que eu roubava pelos jardins. Mamãe, muito conivente nisso, ficava muito satisfeita e entregava as florzinhas para a estrela.

Foi assim que a dança me galvanizou para o aspecto artístico em primeiro lugar. Eu mesmo dançava em casa. Quando chegava visita, minha mãe, achando que eu tinha talento coreográfico, me empetecava, punha uns panos, umas coisas na minha cabeça, sei lá, me arrumava todo e eu dançava para as visitas. Minha irmã tocava piano, coisas de Manuel de Falla, Chopin, e eu dançava, me exibia para os visitantes.

Depois, houve um fato importantíssimo, deve ter sido mais ou menos por volta de 24, 25: apareceu em Santos o Ballet Russo. Quando eu cheguei no teatrinho que havia na praia do Gonzaga, o Teatro Cassino, que hoje transformaram no clube Sírio-Libanês, se não me engano, e assisti ao espetáculo da companhia, foi assim um impacto total. Fiquei completamente fascinado, não podia acreditar que existisse coisa mais linda. Então, eu já vi danças naquele momento. *O espectro da rosa* e todo o repertório dos balés russos naquela ocasião eu vi assim, com dez anos de idade. Para mim, a dança ficou sendo a Arte, ficou sendo aquilo que está ligado à imagem da Beleza.

Quando o teatro deu essa virada na última década, no Brasil, voltando-se para um teatro muito mais de expressão, de menos palavra, mais plástico, e alguns críticos se afastaram e outros, como o Alfredo Mesquita, disseram que não entendiam mais o teatro, porque o teatro, para eles, tem que ser um pouco retórico, um pouco cartesiano ou só isto, eu, ao contrário, tive uma grande facilidade em intuir esse teatro atual.

Para mim, o teatro, como todas as artes, está muito mais ligado à expressão do ser humano que vem do inconsciente. E a dança, a gente pode resumir assim: "Dize-me com quem andas e dir-te-ei quem és; dize-me como danças e dir-te-ei quem és". Só de uma pessoa dançar, eu sei como ela é, porque o gesto revela completamente a pessoa; se ela dança, por exemplo de improviso, você sabe quem a pessoa é. Da mesma forma, o teatro seria principalmente essa força que vem do ego secreto das pessoas. Essa situação minha em relação à dança continuou sempre, através dos tempos, até hoje. Ainda recentemente, fui chamado para ser novamente crítico de dança. O teatro, para mim, está muito ligado ao aspecto plástico, sempre fundamentalmente ligado ao aspecto plástico.

RENATA — Miroel, entre muitas outras coisas que nos ligam, uma das coisas muito importantes é o amor à literatura, seja de que espécie ela for: literatura dramática, poesia, ficção, etc. Eu vou lhe fazer muitas perguntas sobre a sua dramaturgia, mas, de momento, gostaria de saber se você começou a escrever muito cedo, como começou, por qual gênero começou, se você fez poesia, se, desde o início, fez teatro e se tentou ficção, talvez influenciado por seu pai, por seus avós. Diga alguma coisa a respeito das suas primeiras incursões à literatura, por favor.

MIROEL — Estou falando com uma poetisa e, por isso, posso me confessar assim pra ela. Pra mim, realmente, literatura é poesia antes de mais nada. E foi através da poesia, como foi através da dança, que eu criei as pontes maiores para a expressão artística. Mas eu estou voltado não só para a poesia, como também para o conto. O conto e a poesia são as duas coisas que eu considero mais ligadas à minha estrutura de personalidade.

Desde cedo, evidentemente em casa, eu tinha um grande contato com todas as obras importantes, inclusive muito romance. Adoro ler romance, estudo o que posso em termos de ensaio, de pesquisa, de tudo, mas, realmente, a coisa mais cotidiana pra mim é a poesia. É aquilo que eu tenho ao lado da minha cabeceira. Tenho um livro que é a minha bíblia, o *Leaves of grass,* de Walt Whitman, que me acompanha, sei lá, há quarenta anos. Isto é fundamental para mim. Agora, eu não sou poeta, e tenho a felicidade de saber que não sou. Por isso é que eu adoro e admiro tanto os poetas.

A palavra discursiva, como discurso retórico, está muito mais distante de mim do que o discurso que vem do impulso fundamental criativo. É por isso que a poesia e a dança, que têm uma raiz comum no ego interior das pessoas, se ligam muito mais comigo. E eu não tenho nenhum espírito — vamos dizer assim — discursivo; hoje, o que está acontecendo comigo é um fenômeno, porque tudo quanto eu falo, digo, faço, é sempre curto e rápido. Eu não costumo fazer alongamentos, assim vou direto ao fato, à essência das coisas, que é o que me interessa; daí, meu gênero ter sido sempre o conto na literatura. Eu escrevi conto, tive a felicidade de ser destacado com alguns prêmios, me parece que sou um contista razoável. Mas, vocês sabem, a minha vaidade não se localiza nisso, não é? A minha vaidade está localizada realmente em ser agrônomo. Um dia ainda espero ser.

RENATA — Miroel, uma pequena mudança no tom. Eu gostaria que você falasse alguma coisa a respeito da sua "espiritual", a respeito da direção que você dá à sua vida. Como você entrou nesse tipo de meditação, quem te encaminhou e qual é a diferença que você sentiu na sua vida depois de ter adotado esse caminho?

MIROEL — Esse é um caminho muito delicado, a gente tem muita dificuldade em falar nisso porque é um assunto que se presta a todo tipo de mistificação, especialmente por parte do pessoal de teatro. Os artistas têm feito uma grande confusão Oriente-Ocidente. Há um exemplo, o mais doloroso de todos, que é o Zé Celso, o diretor mais dotado que nós temos em teatro e que, para mim, sujou no Oriente e no Ocidente, quando deveria ter reunido as coisas boas.

Um caminho místico não implica absolutamente numa oposição a um caminho de luta social, mas, ao contrário, leva a isso. Se você acredita em Deus, como eu acredito piamente, você ultrapassa sua situação de ser humano para ser cósmico, um ser que está dentro de um espaço muitíssimo maior, sujeito a leis muito maiores, o que aumenta a sua responsabilidade para com o semelhante. Agora, eles colocam a coisa assim: ou o sujeito é materialista, então, freqüentemente é de uma linha socialista esnobe, ou é místico, desbundado, começa a fumar, começa a não sei o quê, a partir para grandes viagens e não sei o que mais. Eu acho que não tem nada disso: um caminho místico tem que ser obtido através de ginástica, suor, esforço. Você só progride no caminho místico apanhando, sofrendo, lutando, trabalhando seriamente. E também só adota uma posição social e política através de uma colocação séria, honesta, de trabalho, de cooperação com o semelhante, com o grupo social e não fazendo fantasmagorias de todos os tipos, como são feitas.

Para mim, a tuberculose — de que eu vou falar mais à frente — foi muito importante porque marcou meu encontro com Deus. Na minha casa nunca houve instrução religiosa, mas quando fiquei gravemente doente, fiz uma repesagem da minha vida e entendi que de fato havia coisas que me escapavam, que eu queria por em ordem mas existia alguma coisa me levando para outro lado, desconhecido. Então, abaixei a cabeça, pus o rabinho entre as pernas e passei a dizer: "Seja feita a Vossa vontade assim na terra como no céu".

ABUJAMRA — Antes de você falar n'Os Comediantes, que foi um grande marco artístico do qual você foi um dos fundadores, eu gostaria de fazer uma pergunta sobre direção teatral. As encenações brasileiras e as influências italianas. Gostaria que você falasse das diferenças das encenações antes e depois do TBC. Você pode vir desde o Palmeirim, se quiser, até o Celli, Rudggero, D'Aversa...

MIROEL — Certo. Aí nós temos que localizar historicamente uma coisa: os homens trazidos por Zampari e que foram tão úteis ao teatro brasileiro — Celi, Luciano Salce, Bollini, Gianni Ratto, *(que veio como* *cenógrafo e depois começou a dirigir)* e D'Aversa. Toda essa gente estava vinculada a um contexto italiano do momento, que era o neo-realismo. Então, eles trouxeram as vantagens e as limitações do estilo, não é verdade? O TBC se encontrava naquele momento numa convergência do que vinha do teatro brasileiro e do que o Ziembinski havia trazido do teatro europeu. O que o teatro brasileiro colocava era uma estética haurida principalmente do teatro franco-português, quer dizer, português de influência francesa, portanto França via Portugal. Era um teatro ligeiro, principalmente de comédias de costumes, um teatro, vamos dizer, de um realismo menor, pequeno-burguês, acanhado. O neo-realismo que Salce, Bollini e Celli traziam, era um neo-realismo mais moderno, mais realizado e que visava uma certa ampliação desse campo pela colocação de elementos poéticos na encenação, não elementos de uma libertação formal maior, mas principalmente através de um contexto poético, de uma ligação com as formas poéticas. Então, esse campo realista era ampliado principalmente através de sentimentos poéticos.

Agora, o que o Ziembinski havia trazido era uma estética que vinha do expressionismo; essa era a formação principal de Ziembinski, embora ele tenha sido injustamente catalogado como um homem só expressionista, o que não é verdade. Para a crítica do momento, que era basicamente representada por Décio de Almeida Prado, no Estadão, Ziembinski era apenas um expressionista e isso eu sempre contestei como crítico contemporâneo a ele. Décio, como ele mesmo falou aqui no seu depoimento, estava ligado de tal modo ao problema do TBC, estava tão vinculado, que para ele era impossível fazer uma crítica distanciada. Ele estava dentro, exercendo um poder de convicção sobre o público; então, a forma que ele desejava impor era o neo-realismo.

Ziembinski foi classificado pelo Décio como um autor e diretor retrógrado porque estava no expressionismo. Isso foi dito mais de uma vez pelo Décio e eu acho que é uma injustiça, porque realmente Ziembinski trouxe o expressionismo com *Vestido de noiva,* trouxe o simbolismo com *Pelléas et Mèlisande,* que foi uma encenação maravilhosa *(como eu nunca vi no teatro profissional, tão linda, foi uma coisa excepcional para a época e hoje seria excepcional),* ele fez *A rainha morta,* de Montherlant, dentro de um contexto poético também simbolista. Ele abordou vários estilos. O Ziembinski fez tragédia grega de uma maneira maravilhosa, violenta, forte, que se religaria hoje a formas mais modernas de encenação.

O TBC trouxe uma estética um pouco limitada, limitada às suas posições melhores do neo-realismo e às piores da comédia internacional. E naufragou no dia em que encenou *Os filhos de Eduardo,* de Sauvajon, porque aí, o público que assistiria também às outras peças do repertório, quando viu este espetáculo, disse: "É isso que nós queremos". Então, nesse "é isso que nós queremos" nunca mais foi ver as outras peças de maior nível, que foram tentadas a seguir com pesquisas de Salce, com pesquisas de Bollini. Não quis saber de *Ralé,* não quis saber das peças de Anouilh — inclusive você trabalhou em peças de Anouilh, não é, Cleyde Yaconis? Embora continuasse com uma proposta artística, o TBC se transformou, de repente, num teatro praticamente de *boulevard,* para agradar a alta aristocracia. Este foi o drama do contexto estético trazido pelos italianos de Franco Zampari.

ABUJAMRA — Mas você acha que houve alguma influência nos diretores nacionais? Que tipo de influência?

MIROEL — Acho que foi muito grande, foi total em termos de construção cênica, em termos da elaboração artesanal do espetáculo. Principalmente sobre os diretores que trabalharam com eles ou próximo deles, devido também a um tipo de preocupação social mais ou menos comum. E aqui tem que se fazer uma comparação entre Celli, Salce e Bollini. Bollini era o mais avançado neste aspecto, tinha uma preocupação social maior; Salce tinha um pouco também, mas adoçada assim com um temperamento humorístico, sardônico. Bollini seria talvez mais acreditador, era quem mais acreditava numa necessidade do teatro como um reformulador social, etc. e tal. O Antunes e o Flávio Rangel, que são os dois casos mais específicos, as duas pessoas que mais se ligaram a eles, já traziam uma posição político-ideológica, um questionamento social mais avançado do que os diretores do TBC. Mas, esteticamente, sofreram as limitações das colocações deles. Então, ficaram também no neo-realismo nas primeiras encenações. Depois, foram progressivamente se libertando, cada qual procurou o seu caminho. Hoje, são o que nós vemos e o que o contexto teatral deixa que eles sejam, não é?

OSVALDO — Miroel, eu queria pegar o fio da meada do Abujamra sobre Os Comediantes: a sua participação n'Os Comediantes. O contexto econômico em que apareceu, como é que sobreviveu e como e por quê morreu?

MIROEL — Certo. Bem, como e por quê morreu a gente pode resumir assim: no Brasil, todo teatro bom sempre nasce e morre cedo. É um problema de contexto social, quer dizer, nós estamos sempre com um teatro trinta anos adiante do público. Os homens de teatro são sempre homens muito avançados em relação ao grande público, o que nós estamos propondo hoje só vai acontecer daqui a trinta anos. Isso é normal e está mostrado claramente: *Vestido de noiva* foi para a televisão quando? Agora, não é? Nunca foi para a televisão antes. E é vanguarda na televisão. Há uma distância de trinta anos nas coisas. No caso específico d'Os Comediantes, esta é uma história que eu acabei de contar por escrito para uma publicação do SNT e é uma confissão muito dolorida que eu fiz, tive que fazer, porque nunca me foi perguntado isso e foi uma coisa sobre a qual eu guardei um silêncio de muitos anos, porque envolvia muitas pessoas que eu não queria magoar, que eu não queria injustiçar, porque eu, sendo um participante da coisa, também não tenho uma visão totalmente objetiva, não posso saber quais foram os meus erros principais, até que ponto eu errei. Pra ser justo, tenho que dizer que existe essa possibilidade de eu ter errado mais do que eu penso. Mas, por outro lado, eu só posso dizer o que eu senti.

Esse depoimento que eu fiz conta com uma história que eu vou resumir pra você da seguinte maneira: Os Comediantes nasceram como grupo amador no Rio de Janeiro, fundado por um grupo de pessoas muito inteligentes, principalmente jornalistas: Luiza Barreto Leite, Brutus Pedreira, Graça Mello, Labanca, uma série de pessoas que havia no Rio interessada em fazer teatro. Esse grupo surgiu amador, trabalhou principalmente sob a direção de Adacto Filho, professor de dicção, professor de português, que não tinha muitas possibilidades enquanto encenador, embora fosse um homem inteligente. O grupo todo estudava muito, lia muita coisa sobre direção cênica, estava informado sobre Gaston Baty, Louis Jouvet, sobre tudo isso. Estavam procurando um caminho novo para o teatro brasileiro, mas não tinham condição técnica para dar esse passo. Então, os primeiros espetáculos amadorísticos d'Os Comediantes pecavam por isso. Eles fizeram Pirandello, fizeram uma série de peças, fizeram Molière, mas os espetáculos em si eram deficitários. Eram como bons espetáculos de amadores. Nisso, aparece uma figura, emigrada da Polônia, chamada Zbigniev Ziembinski. E quando o Ziembinski chegou, foi possível dar-se a grande virada, porque ele trazia não só aquele *know-how* internacional — e o teatro polonês sempre foi um teatro avançado em relação ao teatro europeu, um teatro de pesquisa — mas trazia também dentro dele essa semente, essa capacidade enorme de adaptação, uma inteligência crítica muito grande. E Ziembinski imediatamente se ligou com o Brasil. Chegou e não pensou jamais em voltar para a Polônia, queria ser um ator e diretor brasileiro.

Quando ele se encontrou com um texto do Nelson Rodrigues chamado *Vestido de noiva* é que se deu realmente a grande virada do teatro brasileiro. Antes, ele já havia dirigido coisas muito importantes, como *Pelléas et Melisande,* que eu mencionei, e *Fim de jornada,* de Sheriff. Em síntese, ele fez vários espetáculos que tiveram alto nível internacional mas que não puderam dar a virada porque o texto não era brasileiro, ligado ao contexto nacional. Então, o teatro deu a virada com *Vestido de noiva* e Ziembinski.

Antes disso, depois de todas as temporadas amadoras d'Os Comediantes, que foram mais ou menos de 41 até 45, eu fui ao Rio. Isso foi no fim de 1945, eu morava em Santos, já tinha largado da esposa, da advocacia, e estava tentando uma carreira no Rio, queria fazer uma carreira teatral no Rio, literária, o que pudesse ser feito. Já encontrei o grupo falido, é aquilo que eu digo: os grupos bons tendem à falência, normalmente. Eles tinham terminado uma temporada em que haviam feito *Vestido de noiva,* no Teatro Fênix do Rio de Janeiro. Foi a melhor versão que se fez de *Vestido de noiva;* não pelos papéis, porque na versão que eu fiz depois, eu tive Cacilda Becker e Maria Della Costa no papel das duas irmãs e Olga Navarro no papel de Mme. Clecy. Mas naquela versão do Rio, d'Os Comediantes amadores, havia no elenco uma figura surpreendente, que foi a melhor atriz, a melhor presença cênica que eu já vi na minha vida. Nunca vi nada, nem atriz francesa, nem ator francês, alemão, brasileiro, seja lá o que fôsse, de jeito e forma nenhuma, que tivesse a força daquela mulher chamada Irina Stipinska. No papel de Mme. Clecy, ela conseguia dar, simultaneamente, a concreção, a concretividade da personagem, da prostituta, e, ao mesmo tempo, a visão de mito que o garoto teria em relação a ela. Irina agia simultaneamente em dois campos: o campo da realidade e o campo poético. O que ela fazia em cena era uma coisa que você não acreditava, ficava completamente vidrado, era uma coisa impressionante.

Mas, voltando à história, eu cheguei ao Rio e vi, assisti, ao final d'Os Comediantes, um grupo acabado. Tive que voltar a Santos, mas o exemplo d'Os Comediantes me animou a conversar com o Ziembinski:

— Eu vou a Santos, a São Paulo, e vou tentar levantar capital pra ver se nós fazemos um novo grupo, ao qual daria o nome de Teatro Popular de Arte.

Ele concordou, assinou um contrato particular comigo, uma carta, e eu fui a Santos e consegui levantar capital entre alguns amigos inocentes — coitados, acreditaram em teatro, subscreveram algum dinheirinho, eu juntei o que pude e com um capital miserável voltei ao Rio para empresar o Teatro Popular de Arte. Nesta volta, eu sabia que não estava caminhando para uma vitória, para uma apoteose financeira ou qualquer coisa. Tinha quase certeza que estava caminhando para um desastre. Por outro lado, eu sabia também que havia uma conjuntura histórica que eu precisava assumir: o empresário existente no teatro brasileiro não estava preparado para Ziembinski e não era mais possível que ele e outras coisas continuassem no amadorismo. Ziembinski era obrigado a trabalhar em cassinos ou fazer shows aqui e ali; era do que ele vivia. Então eu disse:

— Para não perdermos esta evolução, este passo que Os Comediantes deram, tem que haver alguém, alguém louco, que vai fingir de empresário aqui.

Fui eu que fiz este papel. Eu achava que a reforma colocada pelo Ziembinski só tinha sentido no teatro profissional porque o amadorismo não resultava em nada, tinha um público limitado. Fui ao Rio e aí, conversando com o Ziembinski, escolhemos *Desejo,* de O'Neil, para a estréia. Escolhíamos o elenco — tinha um grande papel pra ele, tinha uma grande atriz, que seria Olga Navarro — quando apareceu um garotão imenso, de 17 anos, um monstro enorme lá, chamado Jardel Filho. Contratamos o rapaz, depois deu um rolo porque a família não quis deixar o moço trabalhar: o pai tinha morrido de teatro, a mãe tinha se afastado do teatro e não queriam que o filho também vivesse e morresse de teatro. Mas o filho já estava mordido pela mosca e quis trabalhar de qualquer jeito. Precisei conversar o tio dele, Geysa Bôscoli, que acabou concordando:

— Como isso é um teatro intelectual, um teatro de família, então vocês podem fazer.

E o Jardel está até hoje em teatro. Família, hein? Nesse ponto, enfrentamos o principal problema: nós tínhamos um pequeno dinheirinho, tínhamos a peça, o elenco, mas não tínhamos teatro para estrear. Foi aí que surgiu o Brutus Pedreira, diretor teatral do grupo Comediantes amador. Ele propôs:

— Por que não fazemos uma temporada juntos, o Teatro Popular de Arte e Os Comediantes? Eu tenho um teatro, tenho o Ginástico reservado.

Estávamos no fim de 1945, o Ginástico era do SNT e ele não tinha dinheiro para estrear. Respondi:

— Mas como vamos estrear? Dois grupos assim? Como é que fica isso? E chegamos à conclusão que deveríamos continuar com o nome Comediantes. Abafei o nome de Teatro Popular de Arte provisoriamente e estreamos com o nome já consagrado de Os Comediantes. Então, a fase que começa sob minha direção é a d'Os Comediantes profissionais.

Estreamos no dia 17 de julho de 1946, no Teatro Ginástico, com *Desejo*. A peça teve um enorme êxito, foi realmente um desbunde, um acontecimento, e ficou quatro meses em cartaz, dando um grande lucro e tudo isso. Aí entrou o lado pessoal do nosso amigo Ziembinski, que é uma pessoa com quem é muito difícil de se trabalhar *(está aqui quem trabalhou longamente com ele: Cleyde Yaconis sabe o quanto de problemas pessoais ele coloca)*. Assim que estreou a peça, eu coloquei pra ele: "Bom, precisamos começar a ensaiar a próxima". A próxima... nunca que se chegava a um acordo. O Ziembinski tinha uma pessoa que ele queria colocar em primeiro plano no segundo espetáculo e nós levamos três meses e meio esperando que ele encontrasse um papel maravilhoso para essa pessoa.

Finalmente, começamos a ensaiar *A rainha morta*, uma peça que eu não queria fazer porque detesto Montherlant, acho horrível aquele homem, acho a peça fétida — já a achava podre naquela época. Mas era uma peça que o Ziembinski havia gamado, tinha um grande papel pra ele e para a pessoa que ele queria colocar. Enfim, como havia um contexto português no fundo — era a história de Dona Inês de Castro e Dom Pedro — quem sabe o público português do Rio de Janeiro iria cismar de ver. Não cismou, não teve público, foi um desastre total. Mas a montagem foi caríssima, a peça tinha uma encenação maravilhosa, cenários e trajes de Santa Rosa. Foi um desastre: nós estreamos em 23 de novembro de 1946; em 5 de dezembro não dava mais, não era possível, vinha o natal pela frente e o nosso recurso foi partir pra Praça Tiradentes novamente com *Desejo*, em temporada popular.

Na Praça Tiradentes, o terreno estava preparado: o sucesso de *Desejo* e o aspecto, vamos dizer, erótico para o público tinham feito com que Walter Pinto fizesse uma paródia da famosa cena da parede, em que os dois namorados, em quartos separados, anseiam por se encontrar *(com uma parede entre eles)*. Oscarito, vestido de mulher, com uma cabeleira descabelada, se esfregava pelas paredes, gemendo e suspirando, enquanto Grande Otelo fazia o mesmo do outro lado. Então, havia uma expectativa em torno do verdadeiro *Desejo*, parodiado na Praça Tiradentes pelo Oscarito. Deu pra agüentar até depois do carnaval, em fevereiro, quando tínhamos o Teatro Municipal de São Paulo reservado para uma temporada. Mas isso custou um sacrifício tão grande, físico, mental e espiritual, que, ao chegar a São Paulo para a estréia eu tive que ir ao médico: estava tuberculoso.

Nessa altura, perguntei:

— Bom, como é? Eu posso continuar trabalhando? Como é que está? Não posso largar o grupo aqui? São Paulo é minha terra, o pessoal do Rio que dirige o grupo de teatro, especialmente o Brutus Pedreira, não conhece ninguém aqui. Se eu largar o grupo agora vai ser uma destruição.

O médico disse:

— Você pode ficar orientando de longe, mas não pode ficar à testa do negócio. Fique em São Paulo, mas não à testa do trabalho.

Convidei Brutus para vir pra cá, mas ele não pôde porque tinha negócios no Rio que não podia largar. Então, ficamos na mão de administradores eventuais. Dizem — disseram-me mais tarde — que esses administradores andaram desviando uma certa quantia da arrecadação, mancomunados com gente da bilheteria — e nós sabemos o que são essas pessoas de bilheteria, do que elas são capazes. Parece que houve um certo desvio de somas e não sei o quê mais. Mas o que interessa é que também aqui tínhamos um grande sucesso. Eu nunca me esquecerei da noite de debates sobre *Desejo* que nós tivemos aqui, em que estiveram presentes todos os grandes escritores de São Paulo. Estavam lá o Oswald de Andrade, Monteiro Lobato, José Geraldo Vieira, todo o mundo de artes plásticas, todo mundo lá, debatendo a peça. Ficou patente que o teatro brasileiro havia dado uma virada, não é?

Essa temporada, com grande sacrifício meu, se esticou até junho e nós encenamos de novo *A rainha morta, Vestido de noiva* — dessa vez com Cacilda Becker, Maria Della Costa e Olga Navarro — e depois fizemos *Era uma vez um preso,* de Anouilh. Passamos por mais dois teatros, o Santana e o Boa Vista, que, como costuma acontecer, já não existem mais. Fizemos uma despedida em Santos para agradecer àqueles inocentes que me haviam emprestado um pouco de dinheiro e o grupo voltou para o Rio, onde deveria estrear com *Era uma vez um preso.*

Nos três últimos dias de junho de 1947 estávamos no Teatro Coliseu, em Santos. Cacilda já substituía (em *Desejo)* Olga Navarro, que tinha se afastado do elenco. No último dia, em 30 de junho, reuni o elenco e comuniquei a todos:

— Olha, vocês viram, eu fiquei aqui cinco meses segurando esse elenco, mas não há mais condição, eu tenho que acabar de me tratar, que eu estou realmente muito mal, com uma forte tuberculose miliar. Se nesse momento não tivessem inventado a estreptomicina, eu teria morrido, seguramente. Vocês vão para o Rio, o Brutus *(que estava presente na conversa)* vai tomar conta do grupo, etc e tal.

Assim nos despedimos, todo mundo muito bem, coisas despachadas, iam estrear no Rio, Brutus Pedreira tomaria conta. Dali a uma semana, estou em casa, deitado, porque tinha que ficar deitado mesmo, fiquei deitado três anos, e recebo um telegrama de Brutus: "Venha urgente, calamidade", uma coisa assim, um desses telegramas trágicos. Ernesto Lacerda, já falecido, um dos inocentes que havia ajudado a juntar dinheiro para o Teatro Popular de Arte, impediu que eu fosse e se comunicou com o Rio. Ele foi casado com Nair Lacerda, uma grande escritora, ex-secretária de Educação e Cultura do município de Santo André.

No Rio, Brutus não conseguia levantar dinheiro. Esse é o aspecto delicado do meu depoimento: eu não sei se ele fez isso realmente por impossibilidade no momento ou se fez por perversidade. Brutus era uma pessoa de um caráter muito dubidativo e de uma inteligência fantástica, de uma personalidade fascinante; a gente ficava fascinado por Brutus e, ao mesmo tempo, não sabia nunca onde ele estava querendo ir, porque era maquiavélico. Eu realmente não sei se ele não arranjou dinheiro porque não deu jeito, ou se ele fez isso para separar o Teatro Popular d'Os Comediantes.

Há um detalhe que não ficou contado no início do depoimento. Quando fundaram Os Comediantes, houve um grupo de subvencionadores cariocas, sabe? Um grupo da alta aristocracia, da qual faziam parte os Guinle, os Rocha Miranda, Barão de Saavedra, pessoas desse tipo, tal como foi feito aqui com o TBC. A mesma estrutura do TBC existia n'Os Comediantes amadores. Esses supostos mecenas, porém, deviam integralizar suas cotas progressivamente, mediante a entrada de certo dinheiro. Eles integralizaram uma parte, mas quando viram que o grupo já estava com dívidas não quiseram dar mais dinheiro. Eu acredito que o Brutus tenha encontrado dificuldades em fazer com que essa gente pagasse o restante. É o tal negócio dos mecenas que costumam fazer mecenato com o dinheiro público, né? Eles querem uma certa projeção, mas depois costumam pedir dinheiro a todos os governos do mundo. O fato é que Brutus não conseguiu estrear. E fez uma grande intriga entre mim e os atores, que foram para a imprensa, me caluniaram, disseram que eu tinha fugido com trezentos mil cruzeiros d'Os Comediantes, que tinham faturado e não sei o que mais.

Eu estava na cama, onde fiquei três anos. Não pude me defender na ocasião, não pude dizer uma palavra e isso ficou durante anos me pesando. Foi um grande aborrecimento que me afastou de minha amiga Cacilda Becker, talvez levada, naquele momento, pelo marido, o Tito Fleury. Ele era uma pessoa muito preocupada com assuntos financeiros e talvez estivesse influenciando Cacilda. A verdade é que Os Comediantes, mais uma vez, morreu. Já havia morrido uma vez, morreu outra e depois morreu uma terceira, porque o pessoal voltou a se reagrupar como uma espécie de cooperativa.

Nessa terceira fase, que era Os Comediantes "cooperativados", só fizeram uma peça, uma adaptação que o Graça Mello fez de *Terras do sem fim,* do Jorge Amado, direção do Turkov, um diretor israelita que estava aqui no Brasil. A encenação não foi bem, aquela campanha que tinham feito pela imprensa havia desmistificado o grupo como vitorioso e é sempre uma tragédia quando o público fica sabendo que os atores são pobres, não é? Nunca ninguém visita pobre e essa é uma burrice que todos os atores fazem sempre: "O teatro está falido! Nós precisamos disso e daquilo!" O teatro precisa dizer que é riquíssimo, que tem dinheiro. Foi o que fez a afluência ao TBC. O sujeito pensava que ia visitar rico e ia pra lá, porque alguma coisa daquela riqueza podia sobrar pra ele, né? Mas, sabendo que Os Comediantes estavam pobres, ninguém foi e Os Comediantes morreram mais uma vez.

Depois disso, o Sandro Polônio e a Maria Della Costa foram me visitar em Santos e disseram: "Você não quer ressuscitar o nome de Teatro

Popular de Arte? Nós prosseguimos no trabalho". Eu achei bom porque com Os Comediantes eu não tinha conseguido levar avante um dos meus postulados, que era o de fazer um teatro popular. Eu tinha feito a revolução na parte artística, mas na parte popular não tinha conseguido nada. No início do Teatro Popular de Arte, eu pretendia fazer um teatro de arte para o povo, num sentido de conscientização política também. Tanto que eu tinha feito, naquela ocasião, uma adaptação do *Jubiabá,* do Jorge Amado, que foi preterida pela adaptação do Graça Mello de *Terras do sem fim*. Na época, o Graça Mello me encostou na parede dizendo que eu ia fazer a minha adaptação porque eu era o empresário e mandava. Então, eu respondi: "Não, faça a sua".

No Teatro Popular de Arte, com Sandro e Maria Della Costa, nós fizemos um trabalho realmente muito sério, por todo o Brasil, mais ou menos de 1948 até 1954. Fiquei trabalhando com os dois assim como uma espécie de assessor literário, traduzindo e adaptando todas as peças que nós pudemos fazer. Fizemos Sartre pela primeira vez no Brasil, fizemos *Tobacco road, Woyzeck,* fizemos, enfim, um repertório de primeira grandeza e Sandro conseguiu levá-lo a todo o Brasil, tal como era apresentado no Rio. Então, o que Os Comediantes haviam feito no Rio e em São Paulo, o Brasil só viu depois em primeira mão quando o Teatro Popular de Arte funcionou.

CLEYDE — Miroel, eu queria fazer uma pergunta por etapas, porque, de uma certa forma, você não respondeu exatamente o que eu perguntei logo de começo. Eu falei em influência e você me respondeu em semente; no entanto, quando eu te conheci, você recebia influência de vários setores. Você tinha a semente da arte, mas eu te conheci com Lavínia Viotti, portanto a música, com Flávio Carvalho e as artes plásticas, e Paschoal Carlos Magno e Maria Jacintha, ambos ligados ao teatro, e você, particularmente, confessa a sua paixão pela dança.

Ora, desses vários fatores, por que então foi o teatro que dominou a ponto de você ter uma atuação direta e ativa, quando você tinha influência de outros setores: música, dança e artes plásticas? Por que o teatro? Quem influenciou você? Qual o fator? Isso poderia, talvez, incluir a primeira pergunta do Abujamra, que também ficou sem resposta quando quis saber sobre possíveis encenações que teriam te apaixonado ou sobre os motivos pelos quais o teatro te levou a assumir uma posição definida de atuação.

Em segundo lugar, existe uma certa contradição que eu gostaria de ver explicada: quando você conheceu Cacilda, ela dançava lá no Barracão, e espontaneamente, nunca tínhamos ouvido falar que existia uma coisa chamada teatro. Portanto, você tem uma influência direta, total e absoluta ao levar aquela menina que você conheceu dançando para o teatro. Por quê? Compreende?

Terceiro: além de Cacilda, você influenciou, direta ou indiretamente, outros atores ou qualquer outra pessoa, em qualquer outro setor de arte, de forma definitiva, da forma como você fez com Cacilda?

MIROEL — Eu e Cacilda ficamos brigados durante dez anos, depois desse incidente d'Os Comediantes, mas terminamos nos braços um do outro, nos últimos três anos da vida dela. A Cacilda me procurou quando soube que eu fiz um depoimento em cartório a seu favor, defendendo-a como boa mãe em relação ao seu filho Cuca. Nós estávamos brigados até então, mas eu teria mentido se declarasse o contrário. Minha declaração foi nosso reencontro. Logo depois que eu conheci Cacilda, um dia tive que lhe dizer:

— Você está dançando, Cacilda, mas vai dançar sozinha o resto da vida; prá ter alguém que possa te ver, você vai ter que descobrir o teatro.

Se, para o teatro, a situação era e é essa que nós conhecemos, imagine para a dança. Para a dança, não havia possibilidade nenhuma de carreira no Brasil. Ainda mais no momento em que eu conheci Cacilda, com 16 anos. Para uma dançarina, 16 anos já é uma idade avançada; ela deveria ter começado com cinco, quatro, três anos de idade, não é? Procuramos Maria Jacintha, que substituía Paschoal Carlos Magno na direção do Teatro do Estudante, no Rio. Muito compreensiva e confiando em mim, ela disse: "Manda essa menina pra cá." E nós mandamos, mesmo sem recurso — Cacilda não tinha dinheiro.

No Rio, Cacilda ficou numa pensãozinha, ensaiou com Esther Leão uma peça que eu tinha traduzido, de Julien Luchraire, *Altitude 3.200,* estreou em teatro e daí começou a sua carreira. Foi vista nesse momento por Roulien e, na sua companhia, encontrou Sadi Cabral, que lhe deu o primeiro auxílio em termos de formação artística. Eu não queria que Cacilda se envolvesse numa turma da pesada, como era o Teatro do Roulien àquela altura, queria que fizesse uma carreira para um outro lado, já havia arranjado para ela um contrato com Dulcina e Odilon. Surgiu aí nossa primeira briga, mas, talvez, o erro tenha dado certo, porque em Dulcina ela seria sempre uma terceira figura ou, na melhor das hipóteses, segunda, e, em Roulien, ela logo passou para o estrelato e teve uma experiência direta maior.

Bem, o mesmo que eu disse a Cacilda, eu disse a mim: "Qual é a carreira que eu vou ter, pensando em dança, no Brasil?" Como bailarino não era viável e não era bem o que eu estava pretendendo. Como escritor de dança, como coreógrafo, como o quê? Não havia possibilidade nenhuma. Então, isso me levou ao teatro. Eu tinha uma formação musical doméstica, estudei piano desde cedo, durante dez anos, depois estudei música, teoria, contraponto, composição *(no Conservatório de Santos)*, sendo orientado pelo Savino de Benedictis, Angelo Camin e uma turma muito grande que havia no Conservatório. Mas também não era meu objetivo ser músico, eu queria música como complemento de uma arte. Não podendo ser a dança, foi o teatro, que, para mim, inclui sempre a dança como elemento principal. Tanto que a peça que eu escrevi agora, *Eros,* está baseada na dança e em movimentos expressivos, embora também tenha outras artes — principalmente a poesia — como fator preponderante. *Eros* é a peça que eu iria escrever pra Cacilda, foi meu último papo com ela, mas eu não escrevi na ocasião: a idéia ficou cinco anos parada porque eu estava muito ligado à imagem dela dançando.

Estando assim polarizado para a dança, para a música, para tudo, eu estava no teatro. Muito bem. No teatro, eu vi tudo, via tudo. E teatro também declamado, vi todo tipo de teatro. E vi que, no Brasil, se eu queria fazer teatro ou coisa aproximada, só podia fazer teatro. Então, isso me aproximou de uma porção de gente, Dulcina e Odilon, principalmente.

Minha primeira intervenção em teatro foi como tradutor de peças, traduzi peças para a Dulcina, traduzi *Pigmalião* e *César e Cleópatra,* de Shaw, uma peça de Somerset Maugham, *A mulher inatingível,* preparei para ela um roteiro musical que eu compus para a *Comédia do coração,* de Paulo Gonçalves, e agi, primeiramente junto a Dulcina, como uma espécie de orientador intelectual, complementador do que ela fazia como diretora de cena.

Isso foi me levando, cada vez mais, a ver no teatro minha única possibilidade de sobrevivência no Brasil. Para a dança não havia nenhuma condição e eu não era suficientemente competente para ser músico, era um músico de terceira categoria, sabia alguma coisa mas não dava para ser executante ou compositor. Então, foi isso que me fez realmente decidir pelo teatro, como segunda opção mesmo, porque o meu negócio são as plantinhas, sempre.

Você me perguntou também sobre outras pessoas que eu teria influenciado. Bom, além da Cacilda, eu fui realmente decisivo na carreira do Jardel Filho, porque foi eu quem o trouxe para o teatro e quem, durante o período aproximado de um ano, deu a ele um sustentáculo, uma animação. E depois, o Jardel sempre foi meu amigo, me procurou, nós sempre ficamos muito ligados e realmente eu o considero um grandíssimo ator, talvez o maior do Brasil, porque é de uma variedade, de uma riqueza enorme de talento.

Outra pessoa foi Maria Della Costa: dei a primeira oportunidade a ela e depois ainda a convidei para fazer *A rainha morta,* onde teve um papel importantíssimo. E trabalhamos juntos durante oito anos no Teatro Popular de Arte.

Tem a Margarida Rey também, uma menina de Santos que levei para o teatro: estreou em *A rainha morta,* fazendo a Infanta de Navarro. Foram essas as quatro pessoas a quem eu dei uma contribuição mais, vamos dizer, mais decisiva.

RENATA — Miroel, você falou sobre o *Eros,* uma peça que está agora em fase de ser apreciada pelos seus amigos e por toda a gente. Uma vez, em 1970, falando a respeito de uma peça minha que você viu, você disse que o dramaturgo não tem possibilidade de fazer uma grande obra se ele não se colocar inteiro dentro do que faz. Isso foi uma coisa determinante para mim, eu conto a minha vida na dramaturgia como antes e depois de Miroel, antes e depois dessa sua observação. Eu não sei se consegui fazer o que você dizia, mas entendi perfeitamente e concordo com isso. Agora, eu pergunto, e é uma pergunta que tem duas partes: você fez isso na sua dramaturgia? E se você não fez, por que não fez? Diga alguma coisa que você fez em sua dramaturgia original, o que você está fazendo e o que você tem planos de fazer.

MIROEL — Estou muito agradecido por você dizer uma coisa tão bonita e contente pelo resultado maravilhoso daquele nosso papo: a peça que você escreveu, *Enquanto se vai morrer,* é linda e realmente importantíssima para a dramaturgia brasileira. Creio que na Universidade de São Paulo nós vamos ter a oportunidade de encená-la proximamente *(no teatro que estamos reformando para estrear no Ibirapuera).*

Quanto à minha dramaturgia, você pode dizer que há duas fases. A primeira é uma fase de luta, vamos dizer, pela sobrevivência. Fiz uma adaptação da *Moreninha* há anos atrás, fiz uma segunda adaptação mais tarde, fiz traduções e escrevi algumas peças que estavam dentro do contexto viável do teatro brasileiro. O que me frustrou nesse terreno, o que me deu maiores tristezas, foi não ter ganho um concurso feito pelo Teatro Brasileiro de Comédia.

A uma certa altura, o TBC abriu um concurso para autores com um prêmio razoável em dinheiro, mas o prêmio que realmente tentava a gente era a encenação. Escrevi uma peça chamada *O milagre dos milagres,* que ficou em segundo lugar. Não houve primeiro colocado e ainda, por maior mesquinharia, deram três segundos prêmios juntos: a minha peça, a peça do José Renato, uma tal de *Plantas rasteiras,* e uma peça da Clô Prado, chamada *A porta,* que foi encenada depois. As duas eram um desastre total, uma porcaria, a minha era infinitamente melhor. Era mesmo, digo isso com toda a tranqüilidade, porque ela tem uma estrutura de dramaturgo, foi escrita por um escritor de teatro. As outras duas não, eram peças de iniciantes, confusas e tal. Minha peça é de 1952, tem uma estrutura dramatúrgica que pode ser reconhecida ainda hoje, mas está ultrapassada, não tem mais sentido encená-la agora. E, na sua época, eles não deram o prêmio. Não dando o prêmio de encenação, recusei o prêmio em dinheiro.

Aliás, eu sou um mestre em recusar prêmios e também um especialista em segundos lugares, porque também na Academia Brasileira de Letras me deram o segundo prêmio por um livro de contos chamado *Bonecos de engonço*. Deram o segundo sem dar um primeiro, acho isso um absurdo, recusei o prêmio. Então, já são dois segundos, duas recusas que eu tenho. Esse negócio de ter espinha dorsal cria um pouco de dificuldades na vida, você sabe, aqueles que têm espinha mais flexível vivem com mais facilidade.

No teatro também é muito difícil ser encenado, há toda uma conjuntura de ligações, de enrolamentos, de envolvimentos que, às vezes, a gente não tem disposição nem paciência de fazer. Por outro lado, há um fator sorte, no qual eu acredito também. Por exemplo, essa peça *Milagre dos milagres* recolocou para o teatro brasileiro um gênero que estava esquecido — o melodrama — e que foi retomado anos depois pelo Gianfrancesco Guarnieri. *Eles não usam black-tie* tem a mesma estrutura da minha peça, só que a minha não foi encenada, a dele apareceu, ponto final, ele é que fez a revolução nesse campo. Eu fiz uma série de outras peças que não foram encenadas. Estão virgens e velhas, portanto, mortas. Nessa altura dos 60 anos, resolvi considerá-las mortas e enterradas e escrever coisas novas.

Escrevi este ano duas coisas: *Eros,* um musical, um espetáculo, e *Madame underground,* uma sátira sócio-política. *Eros* tem uma proposição de síntese de todas as artes e de recolher tudo o que o excesso de vanguardismo jogou fora. Eu acho que o vanguardismo levou a arte à anti-arte, levou ao antiteatro, levou tudo ao anti-anti e acabou não levando a quase nada; sobrou muita feiura também. Penso que é fundamental para o teatro fazer as colocações das coisas feias da vida, das realidades sociais, das quais eu não me distanciei porque sou um homem que vive para isso também. Mas eu acho fundamental colocar no teatro paradigmas de Beleza, como aqueles que eu vi aos dez anos de idade. Eu acho que sem esses paradigmas de Beleza não vamos ter para quê crescer, para onde crescer. Os paradigmas de Beleza são muito importantes e *Eros* pretende colocá-los no palco: como expressão, como dança, como música — que é de Milton Nascimento, por sinal — e como poesia, pois tem os maiores poetas que eu gosto — não é uma colagem, mas usa as palavras de vários poetas.

Já *Madame underground* é uma sátira política, sócio-política. É uma peça para uma atriz como Dercy Gonçalves, Consuelo de Castro, talvez até Eva Tudor, não sei, para uma atriz, enfim, que tenha contato fácil com o público e que seja bem agressiva, bem liberta.

Eu não sei se respondi a uma pergunta anterior... parece que ficou alguma coisa para trás, na parte de retrospectiva da minha vida... talvez o que o Abujamra queria saber em relação à influência italiana. Seria isso?

ABUJAMRA — É. Exatamente. A sua tese na Universidade foi...

MIROEL — A influência da migração italiana sobre o teatro brasileiro.

ABUJAMRA — É, eu queria que você falasse inclusive sobre isso — as encenações antes do TBC — e gostaria de saber também da cenografia brasileira antes de Santa Rosa e Martim Gonçalves, se existiu...

MIROEL — Certo, eu vou começar pela cenografia, que é mais fácil e mais rápido. Olha, em matéria de cenografia nacional, nós tivemos experiências curiosas de alguns artistas de vanguarda de São Paulo, que colaboravam eventualmente, principalmente com Procópio Ferreira e Jaime Costa. O Warchawtichk, por exemplo, foi um arquiteto muito importante na história da construção civil em São Paulo e fez vários cenários para o Procópio. O Paim, pintor da Semana de Arte Moderna, também fez cenários. Mas eram tentativas de pintores, arquitetos e escultores para o palco, sem aquele conhecimento da estrutura cenográfica de funcionamento de espetáculo. Você pode considerar que foram tentativas isoladas, que não marcaram a cenografia mudando seu rumo ou realmente enriquecendo-a. Foram episódios de exceção, vamos dizer.

A média da cenografia brasileira era ditada pela cenografia francesa, via Portugal. Nesse sentido, tivemos cenógrafos muito hábeis e capazes, mas com aquele gosto limitado do Hipólito Colombo, do qual nós temos exemplos agora, como o Arlindo Rodrigues, que fez o cenário do *Botequim,* do Guarnieri, um exemplo típico de cenário que os nossos cenógrafos eram capazes de fazer: telões pintados, coisas semi-construídas e uma não grande preocupação com a utilização do espaço cênico. O cenário era mais um quadro para se ver do que um espaço para funcionar.

ABUJAMRA — Você incluiria os telões do Bob Wilson nesse caminho?

MIROEL — Não, porque a proposição alí é outra. Eu acho que a função do Bob Wilson é outra, é completamente diferente, e nem sei se poderíamos chamar aquilo de cenário, porque o que ele propõe é um distanciamento, é uma proposição de você enxergar as coisas diferentes. Eu não sei se aquilo seria um cenário, acho que é uma outra coisa que eu não saberia classificar, realmente diferente. Mas não seria desse tipo, não. Em geral, eram coisas muito pintadas, representando objetos naturais e procurando dar um ar de verdade realística. Como as peças aconteciam sempre em termos de salão, sala de visitas, sala de jantar ou duas salas, era sempre um realismo mais pobre o que a cenografia tinha para dar; não havia grandes possibilidades.

Nós tivemos a exceção na encenação de *Amor*. Oduvaldo Vianna foi um precursor, viajou pelos Estados Unidos logo no início da década de 30 e foi ele e não Nelson Rodrigues quem fez o primeiro cenário com cenas múltiplas: *Amor* data de 1934 e já usava cenas simultâneas. Mas, em geral, o cenário era limitado, não é, Abujamra? A outra parte da sua pergunta referia-se aos italianos?

ABUJAMRA — As encenações brasileiras antes do TBC.

MIROEL — O nosso teatro é derivado diretamente do português. Nós realmente só nos libertamos da prosódia portuguesa quando Oduvaldo Vianna fundou, em 1927, a primeira companhia de prosódia brasileira. Até então, considerava-se boa a prosódia portuguesa. Com *O castanharo da festa,* ele anunciou a Companhia de Prosódia Brasileira. Oduvaldo Vianna foi o primeiro que começou a colocar isso. A gente vê pelos atores mais antigos, como Procópio, Jaime Costa, Afonso Stuart e outros, que eles articulavam muito os "s", falavam as coisas muito claras, assim muito à portuguesa, um pouquinho espanholado.

Quanto às encenações, estavam ligadas a propostas muito limitadas, restritas a salas de visitas, coisas desse tipo. Predominavam as comédias de costumes e os espetáculos maiores só começaram em 1938, quando Itália Fausta dirigiu *Romeu e Julieta* para o Teatro do Estudante do Rio de Janeiro. Foi a primeira encenação que se voltou novamente para um grande palco, quarenta pessoas em cena, dança, música, vários cenários. E lá estava um maravilhoso e lindo Paulo Porto, jovem de 18 anos, e a lindíssima Sonia Oiticica, nos seus ingênuos 17 anos, fazendo o casal. Até esse momento, eram encenações muito pobres que havia como regra. Depois disso, começou o trabalho de reformulação.

Dentro daquelas encenações limitadas do teatro brasileiro, tivemos um período em São Paulo — que foi exatamente o que eu pesquisei para a minha tese de doutoramento na Universidade de São Paulo — que é o período dos "filodrammattici italianos". Esse período começa com o foco da imigração, vamos dizer, em 1895 e vai até 1915 e eu o pesquisei porque intuia que havia qualquer coisa importante lá, talvez uma espécie de resposta ou exemplo histórico para o teatro atual. Existe hoje uma grande confusão, uma falta de caminhos mais claros para o teatro. Eu estava certo, naquele período encontrei uma grande lição.

Os imigrantes chegavam aqui operários, como Itália Fausta, que foi tecelã até virar filodramática, e tinham o hábito de passar os sábados e domingos nas suas sociedades, estudando, lendo, fazendo teatro. Teatro não apenas como diversão, mas também como contribuição cultural para eles. Esse teatro era feito rigorosamente por todos os grupos sociais, de todas as camadas. Houve um momento em São Paulo em que tivemos 70 grupos amadores italianos representando. E a cidade tinha naquela ocasião apenas 300 mil habitantes, sendo que a metade dessa população era italiana — eram 150 mil pessoas e tinham 70 grupos de teatro.

Vejam como isso é importante: é um grupo social todo que se joga no processo de aculturação. Nisso é que eu acredito como reforma social, numa proposta que parte de uma conscientização da comunidade, não de um, dois, três ou vinte indivíduos, mas do grupo em geral, todo mundo se apoiando, se ajudando. Hoje, vejo o pessoal de teatro todo embananado, procurando soluções metafísicas ou mágicas, políticas, que não resolvem nada; seria tão bom se todos se dedicassem a fazer alguma coisa para algum grupo efetivo de pessoas que quisesse praticar teatro, que quisesse aprender alguma coisa.

OSVALDO — Miroel, vamos falar da Escola de Arte Dramática, à qual você está muito ligado. A escola é uma necessidade, mas não supre necessidades; a escola, atualmente, está suprindo as necessidades do jovem que entra lá para se formar como ator? Ou ela está formando jovens sonhadores com capa de revista "Amiga" para trabalhar em televisão ou qualquer outra coisa e não está formando ator? Eu estou falando isso porque acabei há três anos o curso da EAD e acho que a EAD não está formando ator, aliás, não está formando.

MIROEL — Bom, eu respeito a sua opinião, Osvaldo, mas tenho que dizer uma coisa: a gente não pode entrar nos contextos individuais das pessoas, influenciar, não é verdade? Se as pessoas vão para lá com mentalidade de capa de revista ou de TV é problema de cada um. Agora, o que a escola pode dar ao teatro — e está dando — são aqueles atores que têm realmente aquela semente que eu mencionei no início, quer dizer, aqueles que são atores fundamentalmente, basicamente, nuclearmente. Ela dá os impulsos necessários para que esses atores realmente se desenvolvam.

OSVALDO — Na Escola de Arte Dramática existem professores que não vão a teatro porque brigaram com o teatro. Existem professores que não vão a teatro porque não gostam de teatro ou porque o teatro que se faz agora não lhes interessa mais. Quer dizer que este tipo de professor pode formar ator para o teatro do Brasil, hoje, aqui e agora?

MIROEL — Olha aqui, esse grupo que você está falando, que eu sei que existe, é um professor só. É um caso isolado e, se não me engano, ensina História do Teatro. Pra falar dos gregos, ele não precisa saber do teatro atual, ele está dando História do Teatro. Os outros professores que eu conheço lá são gente atualíssima, estão vivendo o teatro, como o Celso Nunes, Yolanda Amadei, Milene Pacheco, Renata Pallottini, quer dizer, gente que está vivendo o teatro brasileiro não só com entusiasmo mas com paixão.

Eu acho que essa gente em contato com jovens dá uma contribuição muito séria e não é teoria que eu falo, porque metade do teatro brasileiro que está sendo feito hoje foi formado pela EAD. A gente não pode negar este fato. Agora, se eles têm a cuca mole, pensam errado, isso é outro problema, você não pode dar mais do que a pessoa tem. Se ela nasceu semente de goiaba, vai ser goiaba, mesmo sendo gente de teatro.

RENATA — Ela escolheu a Escola de Arte Dramática. Você acha que a EAD supre as necessidades?

MIROEL — Eu acho que nenhuma escola supre toda e qualquer necessidade de qualquer aluno, porque realmente o grande ensino é o que nós obtemos vivenciando. O que a escola dá são as muletas, as grandes normas com as quais a pessoa aprende a andar para depois andar sozinha. Isso eu acho que a EAD dá perfeitamente.

RENATA — Miroel, eu gostaria que você falasse agora sobre a sua atividade como diretor e ator. Soube que você participou de um filme, um curta-metragem em Aparecida do Norte. Então, quero que você... do que você está rindo? Eu acho que isso espantou todo mundo. E tome lá um ator, Miroel Silveira, aos 60 anos, que a gente não sabia.

MIROEL — Isso foi apenas um acaso para suprir um produtor de cinema com pouco dinheiro. Pediram para eu representar.

RENATA — Você representou direitinho?

MIROEL — Não sei, não vi o filme até hoje. Realmente, não vi o filme, mas é um curta-metragem sem muita importância, feito lá na escola pelo Plácido, que não tinha um ator e me pediu para fazer o papel do Conde de Assumar, aquele conde que descobre a imagem de Nossa Senhora Aparecida na igreja. Naturalmente, ele achou que eu...

RENATA — Mas está todo mundo curioso, viu?

MIROEL — Curioso? Não, ator não é novidade, eu já representei em palco profissionalmente. Na Companhia da Bibi Ferreira, da qual eu era diretor, um dia o ator Edmundo Lopes, muito fresco, muito cheio de conversa, disse que sofria do coração, começou a ter desmaios...

OSVALDO — E morreu do coração.

MIROEL — E morreu do coração depois, morreu quarenta anos depois, né? Mas já em 1944 ele estava morrendo. Nós estávamos no Rio e ele: "Ah, eu não posso ir a São Paulo". Nós não tínhamos outro ator e lá fui eu pro palco, substituir o papel que ele fazia, o tal de Leopoldo, o galãzinho — nessa altura, eu podia fazer galã. Então, lá fui eu de Leopoldinho, metido no centro dos quatro jovens, dando pulinhos durante um mês aqui no Boa Vista. Eram duas sessões por noite — teatro era por sessões naquela altura — e aí que eu vi como tinha escrito mal a peça, porque, coitado do Leopoldo, não tinha nada pra fazer em cena, ficava perdido atos inteiros, sem ter nada o que fazer. A peça foi *A moreninha,* na montagem que a Bibi Ferreira fez reinaugurando o Teatro Fênix do Rio de Janeiro e que depois viajou para o Teatro Boa Vista, aqui em São Paulo.

Assim, a experiência como ator não tem novidade nem dificuldade para mim, apenas eu não gosto, eu detesto o teatro como coisa física, sabe? Eu sou bicho da natureza e não posso estar no meio do mofo, da poeira, da calissa, por isso é que eu não dou pra esse negócio de representar.

CLEYDE — E como diretor?

MIROEL — Eu realmente gosto muito de dirigir. Dirigir, eu dirigiria e acho que teria alguma possibilidade nesse campo, mas o problema volta a ser o mesmo do ator. Como diretor, você fica dois meses fechado nos lugares mais infectos do mundo, no meio da poeira, da sujeira, do mofo, e, pra mim, não dá. Porque eu quero ver sol, água, natureza. Então, não dá por isso. Realmente, não dá.

RENATA — Miroel, nós nos encontramos — e eu acho que já nos encontramos tarde — no ano de 1969, na Universidade de São Paulo, os dois como professores. Você estava lá desde 1968 e eu estava chegando, vinda da Escola de Arte Dramática. Tenho a impressão que sou muito pouco professora, embora eu me dedique muito a isso e embora eu tenha aprendido muito como professora. A sua experiência como professor, a sua vivência como professor, qual é? Como você se sente sendo professor?

MIROEL — Olha, Renata, eu acho que é muito parecida com a sua, sabe? Eu realmente acho... A minha filosofia é que realmente a gente não consegue ensinar nada. Eu acho que nada se ensina. É muito difícil pensar, ter a ilusão, de que eu ensino alguma coisa. O que eu acho que a gente pode dar são alguns estímulos para as pessoas que estão dispostas a recebê-los, porque quando elas não estão dispostas, é inútil. Você pode estar diante da pessoa mais capaz, mais inteligente, mas se ela não está disposta, ela se fecha e ponto final. Eu tenho muita facilidade em aprender, estou sempre na posição de aluno, mesmo em relação aos meus alunos. Quando eles se reúnem comigo, procuro aprender com eles, que têm muito a ensinar; aí eu aprendo muito.

Realmente, não poderia responder o que eu ensino a eles porque tenho a impressão que eu não faço nada. Só eles poderão responder se eu faço alguma coisa. Acho que dou alguns estímulos, mas me parece que são mais alguns estímulos vitais, gerais, do que propriamente ensinos práticos, porque eu não creio muito na coisa assim codificada: o negócio é esse e pá-pá-pá. Como sou uma pessoa de pensamento muito aberto, eu não acredito em dogmas, coisas fechadas. É muito difícil dizer que você pode passar receituários. Pode passar, talvez, em Ciências Exatas, Aritmética — dois mais dois são quatro — não sei o que lá. Mas ensinar Arte, como você vai ensinar? Você cria certas situações de aprendizado, não é? Você cria certas situações, certas libertações, certas afinidades, certo calor e certo exemplo do que você dá como pessoa. Eu acho isso importante: o que você pode dar para as pessoas é o exemplo seu mesmo: o que você é, o que você sente. Fundamentado nisso, talvez o aluno "vai", se ele passa na mesma faixa; se não, ele vai pra outra. E aí, nada feito. Então, eu não posso responder isso, só os meus alunos é que poderiam.

ABUJAMRA — Miroel, o Grotowski esteve aqui no Rio, foi entrevistado e disse que viu os atores de teatro correndo para fazer televisão, cinema e comercial para melhorar seu *status*. Tanto no mundo ocidental como socialista. Para ele, o ator tem que optar pelo teatro, pela televisão ou pelo cinema para conseguir fazer alguma coisa que faça evoluir a tradição cênica ou a tradição cinematográfica ou a televisão. Bom, eu queria saber o que você acha disso e o que você aconselharia a um ator, dentro do país que a gente vive?

MIROEL — Eu acredito muito nisso que Grotowski falou porque a Arte, qualquer uma dessas artes, é tão complexa, tão difícil, que pra gente começar a aprender isso tudo perde um tempo infinito. Pra ser ator de teatro, meu Deus do céu, é uma imensidade, uma coisa terrível; pra ser ator de televisão, a mesma coisa. E há um desenvolvimento de capacidade que só pode ser feito com toda a ginástica, através da conquista de músculo a músculo.

Mas eu acho também que isso se enquadra numa outra coisa maior que é uma opção de vida, quer dizer, a gente não pode ser prostituto, isso é que é o importante. Se a gente quer simplesmente o sucesso ou a comodidade, eu estaria advogando até hoje, estaria em Santos. Quando eu saí de Santos com 28 anos de idade, larguei a profissão, larguei a casa, larguei tudo. Já tinha automóvel, casa, era vencedor na vida no sentido de dinheiro, de posição, de *status*, mas a gente tem que saber para que veio, para que está, não é? Se o ator quer apenas dar gratificação ao seu lado de Narciso, se ele precisa se exibir desesperadamente, estar em capa de revista, ser solicitado, receber correspondência, aquela coisa toda, pra poder se sentir gente, então, realmente, ele é uma pessoa de terceira categoria. Se ele for uma pessoa séria, vai optar por uma carreira onde terá o necessário para viver decentemente e não vai estar pensando jamais em como conseguir Dodges, isso ou aquilo. Ele vai ter para se realizar, não é?

Na conjuntura brasileira, esta opção é realmente dramática porque ela leva à pobreza mesmo. Quer dizer, o sujeito que quer ser ator pra valer, tem que optar primeiro por um voto franciscano: "eu me disponho a ser pobre, a correr o risco de passar fome, de talvez não ter saúde boa e não poder ir ao cinema tantas vezes quanto eu quero, não poder ir passar as férias não sei onde, ter tais roupas, tais carros e tudo isso". Se ele não faz esta opção, ele vai estar sempre se prostituindo.

ABUJAMRA — Você não acha que está sendo muito negro para com o teatro brasileiro?

MIROEL — Não, por quê? O teatro brasileiro não tem condições de continuidade, Abujamra. Você mesmo: por que você partiu para a televisão?

ABUJAMRA — Eu sou mais negro do que você; acho tudo muito pior. Eu quero saber de você.

MIROEL — Eu acho que a situação é negra, mas não é por ser negra que a gente não deve enfrentá-la. Eu enfrentei situação negra toda a minha vida, enfrento e enfrentarei, porque eu acho que a gente tem que ser gente. Então, pra ser gente, a gente tem que se realizar, tem que procurar se realizar. E se a gente tem uma semente de artista, quer fazer arte, tem que correr o risco daquilo que a gente quer fazer.

ABUJAMRA — O que você, aos 60 anos, acredita que deve ou pode acontecer no teatro brasileiro?

MIROEL — Às vezes, sou uma pessoa desesperadamente otimista, sabe? Eu acho que o artista brasileiro é uma gente espantosa de talento, de criatividade e de espírito de resistência. Só essa maratona que todos nós estamos vivendo aqui no teatro brasileiro não é mole! É uma coisa muito séria que a gente vê, uma reserva de forças e de esperanças que faz acreditar que a gente vai mesmo para a frente. E cada vez mais. Essas experiências que nós temos passado — muito amargas — ao contrário de me desesperar, me levam a uma esperança muito grande. Eu acho que nós estamos seguramente caminhando para uma afirmação maior e melhor também no teatro brasileiro.

OSVALDO — Vou retomar um negócio, Miroel. Um dia desses, alguém me procurou atrás de uma bibliografia sobre teatro popular no Brasil. E, realmente, você sabe, nada se encontra a respeito. Como você teve toda essa fase de trabalho no Teatro Popular de Arte, eu queria que você desse essa experiência e com uma colocação que eu faço: o popular geralmente é colocado nas coisas de maneira gratuita. Nesse caso, era também gratuito esse popular? Popular significava muito público? O que é o popular aí?

MIROEL — O popular que eu coloco tem duas visões. Primeiro, eu vou colocar como eu pensava. Depois, vou dizer a minha colocação atual, que é um pouco diferente.

Como eu colocava, era um popular no sentido de não passar uma mensagem elitizante nem uma preocupação com classes dominantes, especialmente dominantes financeiramente. Seria uma focalização de personagens e problemas do povo. Sua realização exigiria uma forma que não fosse sofisticada, que não fosse esnobe, porque eu acho que a pior arte é a esnobe e não há nada mais terrível e vergonhoso do que socialista esnobe, coisa que o nosso país está cheio. Então, seria a busca de uma forma popular de comunicação no sentido de "fazimento" da coisa. E, tanto quanto possível, barato na apresentação, nos locais, o mais livre possível dos problemas do teatro grã-fino, etc e tal. Seria nesse sentido o Teatro Popular que eu colocava naquela altura e que coloquei durante algum tempo.

No momento, vou além nessa proposta. Depois de ter trabalhado durante oito anos como Secretário Executivo da Comissão Estadual de Teatro, subvencionando dezenas de companhias e promovendo a I Quinzena Teatral, o I Mês Teatral, o I Festival de Teatro Amador, o I Festival de Teatro Profissional, depois de todas essas manifestações popularizantes, cheguei à conclusão de que a coisa é muito mais séria e profunda do que se apresenta à primeira vista e que nós só chegaremos a uma popularização do teatro através de um processo semelhante àquele pelo qual passou o futebol.

O futebol brasileiro começou no Clube Paulistano, freqüentado pela elite de São Paulo, e depois foi indo para as várzeas, para os campinhos, para as peladas. Eu acho que o teatro tem que fazer a mesma coisa: temos que fazer do teatro uma prática, colocá-lo na vida cotidiana do brasileiro em qualquer situação, sem nos preocuparmos com o local de espetáculo e com o nível artístico numa primeira fase de generalização. Nós precisamos fazer o teatro popular em toda a parte, em qualquer lugar, descartolar o teatro, porque o teatro está cartolado, compreendeu? Está inserido em termos de empresas e esse tipo de empresas é profundamente negativo, porque assim se faz um *pool* de distribuição de subvenções, essas subvenções levam um público limitado e daí não se sai mais.

Semana popular: abre-se uma semana popular, você olha na porta do teatro — como eu fiz aqui no Anchieta quando era diretor deste teatro — e só vê carrão aí. Os ricos esperam a temporada popular. As temporadas populares são feitas para os milionários.

ABUJAMRA — Você foi da Comissão Estadual de Teatro. Gostaria de saber como você encara a distribuição de verbas. Até hoje, as verbas são distribuídas e todos nós reclamamos sempre.

MIROEL — Na atual conjuntura, nós deveríamos partir para uma escolha. Todo mundo sabe quem é quem no teatro. Nós sabemos quem são os nossos principais diretores, quem são nossos principais atores. Deveríamos fazer uma espécie de tombamento através de subvenções, dando dinheiro a quem realmente pode fazer. E esses elementos teriam um programa anual, um programa com uma continuidade de trabalho, mas não em termos de empresário e sim em termos de diretor.

Acho que as subvenções deveriam ser dadas aos diretores, que se associariam aos empresários e aos atores estelares, quer dizer, aos astros. Não fiz isso porque nunca encontrei receptividade. E saí da Comissão Estadual de Teatro porque ela era dominada por uma mentalidade liberal democrata, entendeu? Havia sempre um medo de cair no estatismo, na intervenção do Estado e não sei o quê. Então, eu deixei de ser Secretário porque cansei de fazer festival de natal: agora é tanto para não sei quem, tanto para alguém... Isso não resolve o problema nem do Estado, nem da Cultura e nem das companhias, ao meu ver.

Eu já coloquei que é necessária uma grande generalização do teatro. Em primeiro lugar, deveríamos fazer essa campanha de generalização, que no fim de algum tempo transformará o teatro numa necessidade popular. O povo não vai a teatro, às campanhas populares inclusive, porque não entende de teatro — só um entendido vai ao local que ele entende, só um entendido de futebol vai ao futebol, porque ele joga futebol, ele quer ver como é que o Pelé faz a finta e tal. Isso é o que acontecia com os amadores italianos: eram todos entendidos, praticavam teatro e sabiam como é que é, porque que o ator estava certo ou errado, porque na *Francesca da Rimini* aquela atriz não fazia aquilo bem ou fazia diferente. É isso que nós precisamos ter. Um desejo coletivo de ver teatro como um melhor paradigma, porque o teatro profissional é um melhor paradigma, mas quem deve fazer teatro é todo o povo. Todo o povo deve fazer teatro.

Agora, o teatro profissional deve ser preservado por uma questão técnica, quer dizer, o ator não se faz num dia, o diretor não se faz num dia e nem tampouco o empresário, que é um ser necessário, porque ele é o agente produtor. Quando eu falei do empresário, quis me referir à sua colocação errada para enfrentar o problema teatral mas não quis, com isso, dizer que ele é desnecessário.

CLEYDE — Qual é a colocação que você faz do teatro de revista? Uma forma de teatro que desapareceu? Faz falta? É necessário? Qual a colocação? Por exemplo, plumas também merecem verba?

MIROEL — Eu acho que sim. Claro. Apenas eu penso que deve haver uma certa orientação artística. Porque todos os gêneros devem existir e ser subvencionados.

CLEYDE — Há um preconceito, né?

MIROEL — Ah, há...

CLEYDE — Quando se fala em teatro de revista não entra verba e, no entanto, é uma forma de teatro.

MIROEL — Eu acho válida. Extremamente válida. E justamente uma das coisas positivas que o Orlando Miranda tem feito agora é subvencionar o Colé e não sei quem por aí. Eu acho válida. Acho errada essa confusão de que cultura é intelectualismo em teatro; não tem nada uma coisa que ver com a outra. Uma das coisas que mata o teatro é a unificação. Quando se está fazendo teatro político, todos fazem teatro político; quando se está fazendo teatro de absurdo, todos fazem teatro de absurdo; e o público não agüenta mais ver, satura de ver a mesma coisa.

É necessário uma diversificação. Esse é um dos pontos básicos. Precisamos ter um teatro musicado nacional; subvencionar teatro popular, um Colé, um Oscarito — que morreu mas tinha uma tradição de comicidade que abafava e se comunicava — uma Dercy Gonçalves, uma gente que trabalhou completamente abandonada. É uma gente espantosa. Nós precisamos dar a ela justamente o que não teve, um *background* artístico onde possa efetivar a sua capacidade de comunicação num contexto artístico melhor.

OSVALDO — Fale da importância de Silveira Sampaio.

MIROEL — Silveira Sampaio ficou um pouco como caso isolado no nosso teatro porque deu um aspecto expressionista, sardônico, ironizante à nossa comédia de costumes, especialmente à comédia de costumes copacabânicos. Mas a dramaturgia dele estava muito ligada ao ator Silveira Sampaio e, depois que o ator foi embora, ela perdeu muito de seu sabor. Não há mais um ator com aquela capacidade de improvisação, de gesticulação, tão curiosa, tão rica, tão inventiva quanto ele tinha. Hoje, a gente vai ler, refazer as peças dele, mas elas não têm a mesma força que tinham quando era ele que estava no palco.

ABUJAMRA — Suas relações com Maria Jacintha, Itália Fausta, Patrícia Galvão?

MIROEL — Maria Jacintha, minha querida e íntima amiga, é uma mulher muito importante, muito injustiçada no teatro brasileiro. Paschoal Carlos Magno aparece como uma grande vedeta, no entanto, Maria Jacintha foi tão importante como ele, tem um trabalho enorme, inclusive junto a Dulcina no Teatro de Arte, quando Dulcina deu uma virada no seu repertório e fez aquilo que nós dizíamos a pouco. Dulcina tinha um apartamento riquíssimo no último andar de um prédio em Copacabana, tinha três carros, chofer e tal, e passou do seu repertório de *boulevard* para um teatro de arte no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Perdeu tudo, hoje é uma mulher paupérrima, que viveu muitos anos pobre mas feliz, satisfeita, dando risada, não se queixando absolutamente da vida. Ela fez realmente o que deveria fazer. A contribuição que Maria Jacintha deu ao nosso teatro como autora também foi muito importante. Ela tem umas peças significativas.

Itália Fausta é uma mulher importantíssima, porque foi a nossa única atriz trágica. Nós não tivemos mulheres e atores que tivessem condições físicas e vocais para o repertório trágico, porque sempre faltava alguma coisa. Itália Fausta tinha um poder vocal imenso, uma presença cênica muito grande, era uma pessoa de grande estatura e de porte majestoso e de uma capacidade de interpretação trágica enorme. Nós a vimos ainda pouco antes de sua morte n'*O anjo negro,* de Nelson Rodrigues, n'*O fundo do poço,* de Helena Silveira. Eu nunca me esquecerei da maneira como ela dizia: "Eu vou-me embora. Deixo para vocês este mundo porco!" A maneira pela qual ela dizia isso era impressionante, era fortíssimo.

Patricia Galvão. Nós não nos unimos no trabalho porque ela sempre me evitou. Tinha uma espécie de gamação pelo Alfredo Mesquita, parece que amava o Alfredo Mesquita e evitava amar Miroel Silveira, não sei por quê. Ela me evitava. Eu vi seu trabalho, mas não participei. Foi muito importante o que ela fez em Santos. Iniciou um movimento de vanguarda, começou com uma peça de Arrabal, foi quem fez primeiro Arrabal no Brasil. Ela fez *Fando e Lis* em Santos de uma maneira muito interessante, com um cenário muito bonito do Lúcio Menezes de Oliveira, uma interpretação curiosa. Ela deu um impulso muito grande à cidade. Mas, naquela fase de Santos, ela já estava assim no fim de um processo, processo terrível, esteve anos e anos presa, estava muito destruída, muito neurótica, agressiva. Foi realmente o canto do cisne de Patrícia. Ela teve a sua vida, vamos dizer, desgastada por todos os problemas políticos que teve que enfrentar.

ABUJAMRA — E dá para relacionar Patrícia com Maria Jacintha, que também esteve presa?

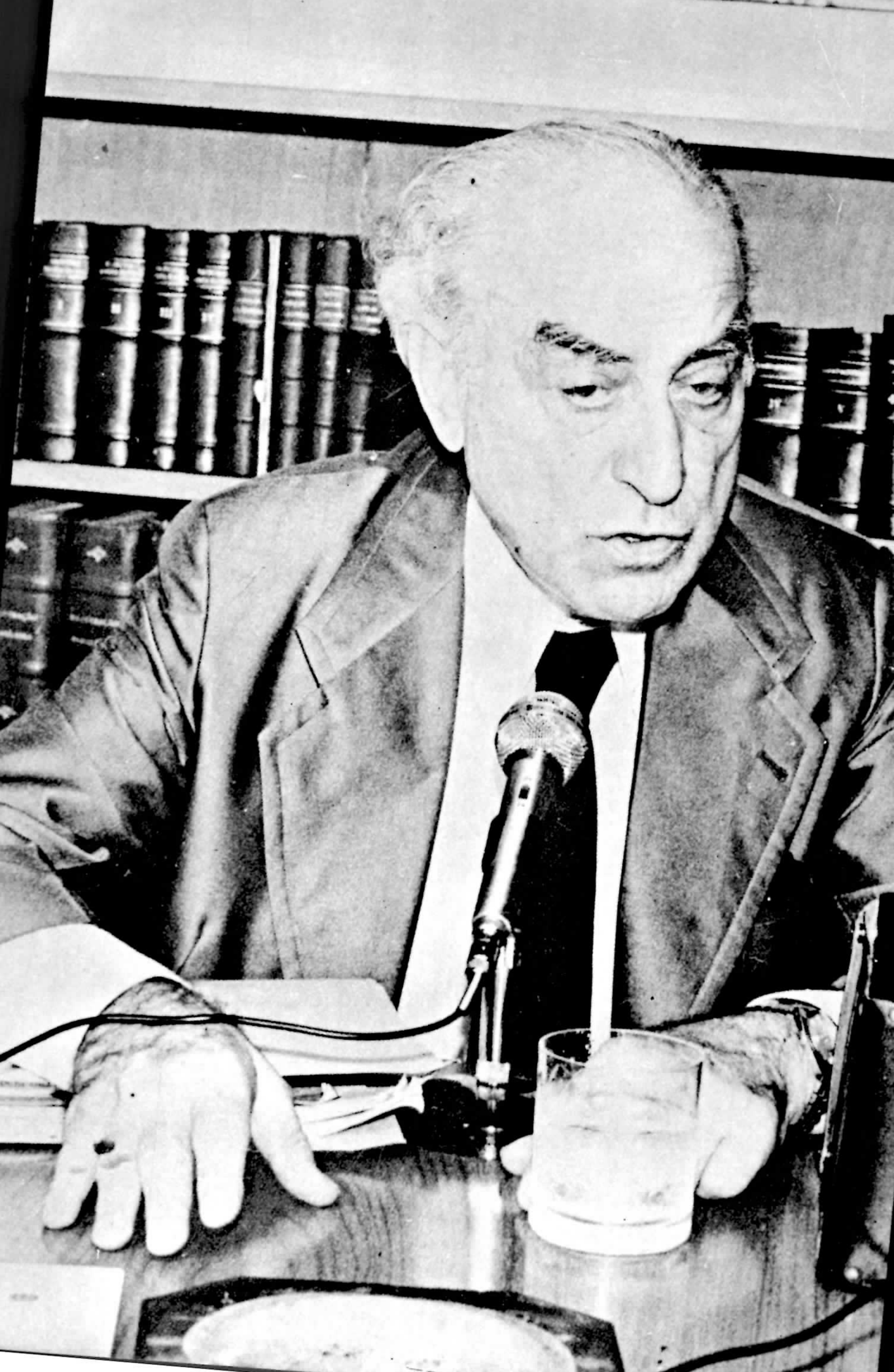
MIROEL — Não, porque Maria Jacintha é de uma outra jaula. Bichos de jaulas diferentes. A Patrícia, pelo tempo em que foi agredida pela vida, ficou uma pessoa muito amarga, muito destruída e sem possibilidade de salvação nesta vida. Ao passo que Maria Jacintha não, ela é uma pessoa muito doce, uma pessoa que sofreu isso já no fim de sua carreira. Para ela, isso foi assim uma espécie de prêmio, não é? Uma espécie de condecoração. É um rótulo que se dá às pessoas mais honestas.

PASCHOAL CARLOS MAGNO

Local — Biblioteca do SNT
Data — 20/11/1975

Coordenador
Aldomar Conrado

Entrevistadores
Luiza Barreto Leite — atriz e escritora
Pernambuco de Oliveira — cenógrafo
Rachel de Queiroz — escritora
Maria Fernanda — atriz



Paschoal Carlos Magno depondo no Serviço Nacional de Teatro.

RACHEL — Paschoal, você se lembra do moço que por volta de 28 ou 30 me deslumbrou com sua fala de carioca autêntico? Ele passou pela estaçãozinha do Junco, me convidando para apresentá-lo numa conferência que faria em Fortaleza. Um recital de poesia...

PASCHOAL — Ora se me lembro! Era você... era eu... eu com a minha doideira permanente. Violeta Matos Peixoto e todos da época queriam que eu fosse conhecer você, que morava no Junco, numa estaçãozinha meio abandonada naquela paisagem. Eu fui conhecê-la. Você moça, extremamente moça, tão moça como você é hoje, com uma alegria criadora, escrevendo num jornal de Fortaleza com o pseudônimo de Rita de Queiroz.

RACHEL — Paschoal, mas por favor, nós estamos falando do rapaz e não da moça. Pois fale, então, do rapaz.

PASCHOAL — O rapaz, hoje, veio aqui porque prometeu vir, mas é um senhor totalmente desesperado.

RACHEL — Por que, Paschoal?

PASCHOAL — Desesperado porque eu nunca fui ajudado pelas autoridades para fazer o meu teatro. Esse meu teatro custou um pouco da minha fortuna. Ainda há pouco, quando eu quis reabrir o Duse, eu fiz um apelo ao DAC para que me desse 250 mil cruzeiros. Queria restabelecer a glória do Duse e o dinheiro me foi negado. Eu já fiz seis festivais de teatro de estudante. Um no Recife com 1.400 jovens. Outro no Espírito Santo com cerca de 800, um terceiro em Porto Alegre, com mais de 2.000 jovens, um quarto no Rio de Janeiro, outro em Arcozelo. Em toda a parte, esses festivais alvoroçam consciências, despertam interesse e, para minha tristeza, o Serviço Nacional de Teatro raras vezes me ajudou. O governo, por sua vez, sempre fez com que eu tomasse a atitude de um franciscano pedindo migalhas. Eu me sinto, hoje, um homem desesperado.

RACHEL — Mas Paschoal, eu sei muito bem que toda a vez que você se sente desesperado, você faz uma coisa nova e sensacional.

PASCHOAL — Eu continuo minha vocação suicida. E não posso parar porque seria negar o meu sangue de filho de operário, o meu entusiasmo permanente. Mas é triste quando a gente vê, por exemplo, uma orquestra, umas das sete orquestras do Brasil, a de Minas Gerais, fechando por falta de recursos. Enquanto isso, uma orquestra que não merece todos os recursos bamboleia na Europa. Eu fiz um apelo para que me dessem recursos para fazer um festival de teatro de estudantes. Fiz todo o mapa. São cerca de 400 a 500 jovens de todos os cantos do Brasil. Mandaram entregar, ontem, 200 mil cruzeiros. Eu só não devolvi porque eu já vendi tudo o que era meu e não ia vender mais quadros e objetos de arte. É uma coisa amarga e dura quando se sabe que o homem que é considerado o maior combatente do teatro brasileiro, que eu dei tudo para o teatro, que esse desgraçado não tenha eco à sua voz. Eu recebo uma média de 80 a 90 cartas por semana. Cartas de todo o Brasil. Uns 80 a 90 pedidos de socorro por semana. Na minha casa, vivem almoçando e jantando centenas de moços. Eu fiz um apelo para que me auxiliassem na reconstrução do Duse. Fiz e nenhuma resposta. O Festival do Teatro de Estudantes que virá agora, em janeiro, eu pedi para ele 600 mil cruzeiros. Me deram só 200. Eu comecei a rir, pois para alimentar 400 jovens durante 10 dias, com três refeições diárias, isso é uma ninharia. É muito triste mesmo se saber que eu tenho de mendigar de novo. Eu tenho de ficar pedindo esmola, por aí...

RACHEL — Paschoal, isso que você está falando agora, é um fato dolorosíssimo. Mas aqui, nós queremos registrar para o futuro o Paschoal do passado.

PASCHOAL — Não! O Paschoal do passado não existe mais! Eu só vim aqui por respeito ao Orlando Miranda, porque gosto muito dele, e creio que ele vai realizar alguma coisa útil, no SNT. Mas eu vim aqui doente. Eu estou doente e desesperado, porque eu não tenho nada e preciso alimentar 500 jovens, no festival. É triste, é triste chegar à minha idade, quando eu podia descansar com o pouco que eu tenho, na casa que eu possuo, eu podia mandar tudo isso às favas. Mas eu tenho minha vocação suicida e tenho também a certeza de que o Dr. Ney Braga quando souber do insulto que me fizeram dando-me a ninharia de 200 mil cruzeiros para alimentar por dez dias os meus 500 jovens do festival, ah! ele vai tomar uma providência. Esse festival traz moços do Brasil inteiro. Há grupos que podem pagar suas passagens, mas há outros que não podem, que são mais pobres que os pobres do Brasil todo. Agora, o que é mais amargo é que quando há prélios esportivos, quando é preciso levar os jovens aos prélios esportivos de futebol ou coisa parecida, eles viajam supimpamente em aviões. Eu vejo todos os anos os tais jogos universitários. São 800, mil, dois mil jovens que viajam de avião. Os nossos, os jovens do teatro, esses viajam Deus sabe como! Muitas vezes até sem o que comer durante a viagem. Essa é a minha lástima. Eu não vou me queixar mais. Eu vim aqui falar sobre a minha vida, mas eu não quero falar da minha vida. A minha vida não vale nada, eu não fiz nada de mais. Tudo o que eu fiz foi por amor e o que se faz por amor, não merece gratidão. Eu sou grato ao Brasil inteiro. Por toda a parte eu vejo teatros com meu nome, salas de música com o meu nome, bustos meus por toda a parte. Mas o que eu queria é que ajudassem a homens doidos como eu a continuar sua missão... Para manter o Teatro Duse, um dia eu vendi quase todos os meus quadros, minhas talhas... mas nunca me queixei disso. Estou me queixando hoje, pela primeira vez... E é triste... Por mim, eu gostaria de doar a minha casa que, com tudo o que tem lá, vale uns cinco ou seis milhões de cruzeiros, doar em vida para a Federação Nacional de Teatro Amador. Eu gostaria de fazer isso. Doá-la em vida. Mas como? Eu tenho dívidas a pagar e não tenho recursos para pagar essas dívidas que já alcançam a trezentos mil cruzeiros.

RACHEL — Mas Paschoal, de noite, quando você está sozinho, muito amargurado, não sente também uma compensação, ao recordar os seus dias de glória, a glória do Duse, por exemplo.

PASCHOAL — Eu tenho muita satisfação ao saber dos homens que eu fiz, das mulheres que eu ajudei, dos autores que eu amparei...

RACHEL — Eu sou uma dessas... Com muita alegria e grande honra.

PASCHOAL — Tenho grande alegria ao saber que você foi uma das autoras que ajudei. Mais de trinta dramaturgos surgiram no Duse. Eu tenho em minha casa, no Duse, a lembrança disso tudo. Lá você encontra preservada a memória de três figuras ilustres que a morte apagou. Cacilda, Sérgio Cardoso e a minha querida Glauce Rocha. Eu vejo aqui, agora, o Aldomar Conrado, o Pernambuco de Oliveira, vejo você, Raquel, vejo mulheres, homens, autores, atores, jornalistas, todos que nós ajudamos com o melhor do coração e do espírito. Mas eu me sinto já cansado e tenho pena de saber que não surgirá tão cedo um outro que tenha minha capacidade heróica de realização. Depois, no Brasil não há ouvidos para a inteligência. Só há ouvidos para o futebol. Para o futebol e os assassinatos. Estão nas primeiras páginas dos jornais. Mas, eu?! Eu sou quase um mito e na hora de ter os recursos governamentais... Ora, é quando fico me lembrando da menina Tereza Rachel. Ela, quando ganhou o seu primeiro dinheiro como atriz profissional, ela me mandou uns dólares para eu comprar uma gravata. Agora, eu, outro dia, fui procurar o Orlando Miranda e perguntei: Você quer me ajudar? Aí ele disse: "Você não faz parte do planejamento." Eu achei lindo esse negócio de planejamento.

RACHEL — Você foi sempre um inconformado, Paschoal, e agora está pagando o ônus disso. Você nunca foi um homem de um *establish-*

ment, de um sistema, qualquer que fosse ele. Então paga o preço disso. É como se você tivesse nascido para sofrer mesmo.

PASCHOAL — Eu não estou me queixando. Eu vim pela rua, agora mesmo, e parei várias vezes, porque várias pessoas me beijaram, homens, mulheres, artistas, jovens, velhos, todos. Eu os amo a todos. Não fosse a minha capacidade de amá-los, não valeria a pena continuar vivendo.

PERNAMBUCO — Paschoal, passados tantos anos que nós começamos todo um trabalho em que você foi o grande animador, se nos fosse dado retroceder no tempo, você faria outra vez tudo de novo, tudo isso que vai do *Hamlet* até *Sonho de uma noite de verão,* no Fenix?

PASCHOAL — Não, não faria. Não faria porque tive até hoje só decepção. Vejam só. Um dia, do Serviço dos Cegos, telefonou-me o Dr. Tomás Pompeu. O Nertan Macedo me pedia que fizesse um plano para um teatro operário. Eu fiz o teatro operário, um plano lindo. O plano foi aprovado, mas a burocracia o matou. Eu criei o Teatro de Ópera, criei o Teatro do Estudante, criei um Teatro Infantil com atores adultos e da melhor qualidade. Mas, hoje, quando em casa, vejo que não tenho mais o meu Guignard, nem um quadro que eu tinha, em que o Garcia Lorca aparecia nu, obra de um grande mestre espanhol. Não tenho mais essas coisas raras, porque vendi tudo para dar vazão à minha loucura; então eu sinto como se tivesse me lesado em vida. Eu já tive seis automóveis. Todos foram vendidos para pagar as loucuras da Casa do Estudante, do Teatro do Estudante, do Teatro Duse, da Aldeia de Arcozelo.

PERNAMBUCO — Mas Paschoal, você não acha que esses valores materiais são insignificantes frente a todo o respeito que algumas gerações têm por você?

PASCHOAL — Eu acho importante que os moços me amem.

PERNAMBUCO — E isso acontece.

PASCHOAL — Os moços do Brasil inteiro me querem bem, graças a Deus.

RACHEL — Quais são as perspectivas para o renascimento do Duse?

PASCHOAL — Eu não tenho recursos para começar. Tem lá um grupo ensaiando, mas me faltam recursos. O Dr. Jarbas Passarinho me deu uma soma para o Duse. Foi tudo nas reformas e do meu bolso juntei mais 96 mil cruzeiros. Mas não tem importância, eu acho que o Duse deve continuar existindo. Para isso tenho procurado ajuda. Certa vez eu escrevi um artigo num jornaleco fluminense, um artigo que intitulei: "Despedida de um fracassado". Eu tinha dívidas do Teatro Duse, do Teatro do Estudante, do Teatro de Ópera, do Coral Bach, tudo criado por mim. O artigo causou pânico no Brasil inteiro. Repercutiu na Câmara, no Senado. O Jorge de Lima, nosso grande poeta, falou a respeito por mais de uma hora, na Câmara. Surgiram vozes por todo o Brasil e, por fim, eu paguei tudo, abnegadamente. Não me arrependo não, hoje estou é magoado, magoadíssimo. Estou doente...

RACHEL — Paschoal, vamos ver se você faz um pequeno esforço, passa por cima da sua mágoa, pois eu queria, como testemunha que fui, um depoimento seu sobre a Casa do Estudante. Vamos pular sobre esses anos todos, sobre essas dificuldades, e vamos viver um pouco quando nós éramos moleques.

PASCHOAL — A Casa do Estudante foi fundada por mim há 46 anos, com o apoio dessa grande mulher que foi Ana Amélia. Quando ela morreu, assumi a direção da Casa. O que é mais angustiante, mais triste ainda é que, embora fazendo tudo pela Casa, estando sempre lá, arranjando dinheiro prá lá e tudo isso, é doloroso saber que uns canalhas diariamente vivem me mandando cartas imundas, atentatórias à minha moral. Uma carta, outro dia, chegou à minha casa num envelope tão colado e imaginem o que vinha dentro?! Fezes! Da mesma maneira como quando eu voltava de minha marcha pelo Norte e cheguei ao Rio, dando com meu irmão, meu irmão de 20 anos, morto. Aí eu fui chamado ao telefone. Alguém dizia ser Dona Adelaide de Castro Alves Guimarães. Eu fui atender e a voz era outra. A voz de um homem me insultando e dizendo: "Vai agora fazer propaganda com o cadáver de seu irmão..." Isso é o Brasil! E não vai melhorar.

RACHEL — Não é o Brasil. É a humanidade...

PASCHOAL — Não vai melhorar nem com as eleições vitoriosas do M.D.B.. Não vai não.

REPÓRTER — Paschoal, estou percebendo que você está numa muito ruim, hoje. Estamos aqui para ajudá-lo a lembrar-se do passado, ver o que nele aconteceu de bom...

PASCHOAL — Outro dia o Dom Marcos Barbosa disse que nós caminhamos numa avenida povoada de morte. Eu sou um homem povoado de morte.

REPÓRTER — Espera aí, ô Paschoal, eu tenho uma certa experiência com depoimentos. Por algum tempo, coordenei os depoimentos do Museu da Imagem e do Som. O importante é que se deixe num depoimento registrado, inicialmente, o nome do depoente, origem, filho de quem. E assim por diante. Vamos organizar isso aqui um pouco, porque senão, não vai dar em nada.

PASCHOAL — Meu nome todo é Paschoal Carlos Magno. Sou filho do italiano Nicolau Carlos Magno e de Filomena Carlos Magno. Nasci no dia 13 de janeiro de 1906. Freqüentei até tarde a escola primária de Dona Leonor Pousada, que foi uma grande educadora. Depois, freqüentei o Ginásio São Bento e fui obrigado a parar aí porque meu pai não tinha dez cruzeiros para pagar mensalmente o meu ensino. Depois, estudando como autodidata, aprendi línguas, Deus sabe como. Fui estudar no Instituto Propedêutico, de onde fiz concurso para entrar na Faculdade de Direito. Fui durante cinco anos um líder, um líder agitado e inquieto, e eu, hoje, compreendo que os rapazes sejam irritados e inquietos, porque o rapaz que não for agitado e inquieto, é mediocre. Desgraçado daquele que aos 20 anos não é anarquista. Eu os defendo a todos, porque eu sei da importância de ser jovem e da importância de se lutar pelos ideais da juventude. Depois disso, eu ingressei na carreira diplomática. Não porque quis...

REPÓRTER — Como você ingressou na carreira diplomática? Bom, mas antes disso, como a Rachel de Queiroz tem de sair e parece-me que ela quer perguntar alguma coisa, vamos ver...

RACHEL — Eu queria que o Paschoal me dissesse se esse desespero dele é realmente verdadeiro. Por favor a verdade.

PASCHOAL — Eu confesso que esse desespero todo não é nada...

RACHEL — É sinal de vida...

PASCHOAL — Talvez seja, porque eu vivo. Olha, hoje, por exemplo, recebi três rapazes que vieram me pedir dinheiro para livros. É doloroso. Ninguém tem dinheiro para livros.

RACHEL — Olha, Paschoal, eu nunca tive dinheiro suficiente para os livros que eu quero. Isso é uma tragédia que nos acompanha sempre, e em qualquer lugar, até o túmulo.

PASCHOAL — Não é só falta de dinheiro para livros. Outros me procuram, porque não têm lugar para morar. É trágico! Bom, mas de qualquer maneira, voltando ao teatro, eu escrevi minha primeira peça de teatro aos 12 anos. Na época, ela foi lida pelo Dr. Gomes Cardim, diretor da Faculdade de Teatro de São Paulo. Depois, escrevi outra peça com 16 anos. Aos 19 anos, nova peça, com o que ganhei o prêmio da Academia. Escrevi por esse tempo uma série de depoimentos sobre o teatro. Foi quando fui também diretor artístico da Companhia Jaime Costa, um dos grandes atores do Brasil, hoje totalmente esquecido. Depois, viajei, fui ser diplomata. Eu precisava viajar.

REPÓRTER — Você como diretor artístico de Jaime Costa, desempenhava funções de ensaiador ou era apenas mantenedor da parte artística da companhia?

PASCHOAL — Não, como diretor artístico, eu dirigia os espetáculos. Orientava também o Jaime que sempre foi um homem inteligente. Um sujeito sofrido e muito bom.

REPÓRTER — E como você ingressou na carreira diplomática?

PASCHOAL — Não havia concursos naquele tempo e então o Dr. Getúlio Vargas nos chamou, a mim, o Raul Borges, o Sotero e uns outros, dando-nos a possibilidade de entrarmos na diplomacia como auxiliares dos contratados. Depois fomos transformados em diplomatas e assim começou a minha carreira.

REPÓRTER — Em que ano, Paschoal?

PASCHOAL — Em 1932. Estou ficando velho.

ORLANDO — Que nada, você é jovem!

PASCHOAL — Nesses anos todos eu tive contato com a realidade do teatro no mundo, com a grande realidade do teatro internacional.

REPÓRTER — Principalmente por ocasião do desempenho de suas atividades diplomáticas na Inglaterra, não?

PASCHOAL — Viver na Inglaterra influiu muito na minha formação, porque foi quando tive contato com um grande povo, um povo viril, vertical, extraordinário e com um grande teatro. E então aprendi muito. Conheci por lá grandes homens que são meus amigos até hoje. Eu agradeço a Deus por ter vivido na Inglaterra, principalmente nos anos da guerra, quando a gente assistia aos mais belos espetáculos em meio aos mais terríveis bombardeios, isso sem qualquer medo. Escrevi uma peça em inglês que foi levada por lá, na Suécia, na Noruega, na Finlândia, na Suiça, na Rússia e com um sucesso enorme. O original em português, eu perdi. Mais tarde, escrevi outra peça, *Seremos sempre crianças* que foi um sucesso lá fora. No Rio, foi considerada uma imoralidade.

REPÓRTER — Em Londres, você conviveu com gente importante. Com quem? Por exemplo?

PASCHOAL — Com John Gielgud, Lawrence Olivier, Beatriz Lehman...

REPÓRTER — Com alguns deles você continua se correspondendo, mas sobre o que, especificamente?

PASCHOAL — Sobre teatro. Eu sempre quis impor a todos esses homens a imagem do teatro brasileiro. Nunca pude trazê-los até aqui porque eu não tinha recursos. Certa vez estive para trazer ao Brasil a minha amiga Beatriz Lehman, uma das maiores atrizes do mundo, mas ela é comunista e, por isso, acharam perigosa a sua vinda. Nesse tempo, eu conheci um menino talentosíssimo chamado Peter Brook. Ele tinha 17 ou 18 anos e dirigia um grupo universitário em Oxford. Me apaixonei pelo grupo e levei o Gielgud para vê-los. Gielgud se entusiasmou pelo grupo, deu todo o apoio a ele e hoje Peter Brook é um dos maiores diretores do mundo. Eu quis trazer o Peter Brook para o Brasil, mas não foi possível porque ele era menor de idade e não quis sair da Inglaterra. Assim, o Brasil perdeu e o Peter Brook ganhou por não ter vindo para cá. Ele me mandou outro dia uma carta muito bonita. Convivi também com Blenda de Benzier. Certa vez fui assistir ao desempenho de uma jovem atriz chamada Sonia Dresdell e me entusiasmei. Tanto que ofereci a ela uma ceia em meu apartamento, em Westminster. Quando lá estávamos, ela e todo o seu grupo, apareceu de surpresa Michael Redgrave. A *troupe* ficou emudecida e assombrada diante do grande ator. Michael Redgrave entusiasmou-se por Sonia Dresdell. Ela era uma mulher bonita e fez tudo para seduzi-lo. Daí foi só um passo para que Sonia Dresdell tivesse a sua grande chance, começando sua carreira rumo ao sucesso.

REPÓRTER — Você era cônsul, em Londres, não?

PASCHOAL — Não. Na guerra, eu era 2º secretário da Embaixada. Há uma frase do embaixador Carren, da Argentina, que certa vez me comoveu muito. Dizia ele: "Aqui, na paisagem diplomática, há dois embaixadores do Brasil, o embaixador Aragão e o senhor". Eu aliciava forças, unia pessoas, tudo a serviço do país. Nessa época, nos encontrávamos sempre com outro homem que o Brasil desconhece o valor. É o grande diretor de cinema Alberto Cavalcanti. O cinema, na minha Aldeia, tem o nome dele. Eu saí da Inglaterra em 1946. Por todo o tempo da guerra, o Cavalcanti foi uma pessoa admirável, servindo ao Brasil através de seus filmes. Posso afirmar que, em Londres, o Alberto Cavalcanti fazia um trabalho inteligentíssimo. Hoje, no Brasil, ninguém se lembra dele. Alguém disse, acho que foi o Franklin de Oliveira, que esse país sofre de total falência de memória nacional. Você morre, quando você morre, às vezes recebe uns aplausos, umas manchetes, mas se você não tiver alguém para trabalhar por sua memória, você é absorvido no esquecimento.

REPÓRTER — Paschoal, você poderia dizer, objetivamente, o que o Alberto Cavalcanti fazia em Londres?

PASCHOAL — Fazia filmes, conferências nas universidades...

REPÓRTER — Mas claro, fazia filmes, pois ele era diretor de cinema. É o pai da escola documental em favor do Brasil...

PASCHOAL — O que?

REPÓRTER — Escola documental em favor do Brasil...

PASCHOAL — Você ficava comovido, quando ia à casa do Cavalcanti. Os móveis eram brasileiros, a comida era brasileira, tudo era Brasil. Uma saudade constante do Brasil.

REPÓRTER — Bom, Paschoal, de um modo geral, então, você poderia definir para gente, como Londres influiu na sua formação?

PASCHOAL — Londres me ensinou que a gente só é digno de si mesmo e de Deus, se a gente é capaz de ser digno de si próprio. Londres me ensinou a respeitar o teatro, um grande instrumento de beleza. Só vendo, como eu vi em Londres, *Crime e castigo,* feito por John Gielgud e Lawrence Olivier, é que a gente sabe o que é isso. Lá fomos eu e o Carlos Lacerda. No fim, saímos praticamente chorando do teatro. Quando voltei da Inglaterra, o meu sempre lembrado Brício de Abreu dizia: "Esse homem só fala na Inglaterra". Mas não é não!! Eu tinha respirado por vinte anos um grande teatro. Falava na Inglaterra porque ela me ajudou muito. E lá eu aprendi a respeitar muito mais o teatro, o teatro com *T* maiúsculo. E aprendi também a respeitar o teatro digestivo, porque foi quando eu vi que teatro é também teatro digestivo, que deve ser bem feito, bem encenado, bem dirigido. Essa bobagem de teatro que faz rir não merece consideração é burrice de meia dúzia de galináceos. O importante é se o teatro é bem representado. Então você via os cinqüenta e seis teatros abertos de Londres, todos eles representando com uma dignidade enorme. Na Inglaterra, também aprendi a importância do teatro como fator de educação, como elemento de orientação do público. Olha, outro dia, quando passei aqui, para dizer bom dia ou boa tarde ao Orlando, eu fiquei impressionado em ver todos os departamentos trabalhando. Senti como se estivesse na Inglaterra. Agora, eu gostaria que houvesse nesse S.N.T. um departamento dedicado à lembrança dos que morreram pelo teatro e para o teatro. Na minha casa há três grandes painéis lembrando Cacilda, Glauce e o Sérgio Cardoso. Mas há outros atores e atrizes que devem ser lembrados com placas e outras homenagens. Eu sei que na SBAT há uma placa em homenagem a Eleonora Duse. A placa saiu do Teatro Carlos Gomes, ninguém a quis, pois então, ela agora vai para minha casa. É duro dizer isso!

REPÓRTER — Paschoal, vamos falar do Teatro do Estudante?

PASCHOAL — O que há de bom no teatro brasileiro, eu grito aos brados, fique contrariado quem quiser, o que há de bom no teatro brasileiro saiu do Teatro do Estudante. O Teatro do Estudante nasceu de minha mais total loucura. Eu tinha vindo da Europa e vi a situação caótica do teatro brasileiro, um teatro sem orientação técnica, representado por atores e atrizes sem a menor preparação. Aí, eu me lembrei que todos os movimentos do Brasil tiveram suas origens no meio estudantil. Assim foi a revolução, a abolição da escravatura, a república. Tudo foi feito pelos estudantes. Então eu os chamei à casa de minha mãe, que foi um heroína, coitada. Havia uma mulher notável, hoje já esquecida por todos, só lembrada por mim, a Itália Fausta, uma das maiores atrizes do Brasil. Quando fui procurá-la para dirigir o Teatro do Estudante, ela chorou: "— Mas eu nunca tive chance de fazer isso!". Ela foi então dirigir o *Romeu e Julieta*. Um espetáculo formidável que deu de presente ao teatro brasileiro, numa só noite, a Sônia Oiticica, o Paulo Porto, o Sandro Polônio e mais dois ou três rapazes que hoje são advogados, médicos, sei lá. Toda a imprensa abriu colunas para eles. E deram uma lição ao teatro, pois todos sabiam o texto de cor. Falavam português com acento brasileiro.

Isto, quando todos ainda usavam o ponto e falavam, no palco, com sotaque lusitano. Um dos maiores atores do Brasil, o Leopoldo Fróes, falava em cena como se fosse um lisboeta. Pois nós impusemos a língua brasileira no palco. Quando fui a um Congresso de Língua Falada, na Bahia, todos os congressistas, homens ilustres, disseram que o Teatro do Estudante vencera uma batalha, pondo a língua brasileira no palco do Brasil. Depois de *Romeu e Julieta,* veio então *Leonor de Mendonça,* dirigida por uma mulher realmente extraordinária, a Dona Ester Leão, em cujas mãos o Pernambuco de Oliveira sofreu muito. Ela era exigentíssima. Dava aos rapazes a consciência da sua voz, da sua posição. Renovamos o teatro, descobrindo um autor enterrado há muito tempo, o Gonçalves Dias, um dos nossos melhores dramaturgos e que mais tarde o TBC ressuscitaria também. Depois fizemos *Romanescos,* de Rostand, quando surgiram novos atores. Surgiu uma menina de muito valor, chamada Yara Sales. Era minha colega no Itamarati e como não estudava em escola nenhuma, eu a matriculei numa escola de datilografia, para participar do Teatro do Estudante. Foi um sucesso. A partir daí começaram a surgir por todo o país os grupos de amadores, operários, funcionários públicos, uma multiplicação de pequenos teatros pelo Brasil a fora, seguindo o meu modelo. No Rio, Dulcina de Moraes despontou, e fez o Teatro de Arte, amparada pela inteligência e pela cultura de Maria Jacintha. Isto, em continuidade à marcha do Teatro do Estudante. Depois, fui obrigado a ir para o estrangeiro. Mas antes, um homem a quem o teatro brasileiro deve muito, o zangado, aborrecido, honesto, limpo, correto, digno Alfredo Mesquita, um homem que seguindo meus princípios, deu sua fortuna ao teatro, pois este homem, levou-me a São Paulo, onde inaugurei uma Escola de Teatro, lá. Paralelamente, surgiram Os Comediantes, dando continuidade à tempestade. Com Luiza Barreto Leite, a alma do grupo. Um movimento seríssimo, que mais tarde impôs a obra de Nelson Rodrigues, um de nossos maiores dramaturgos vivos. Isso com Ziembinski servindo à causa dos Comediantes.

REPÓRTER — Então, você foi para a Inglaterra e quando voltou...

PASCHOAL — Quando voltei da Inglaterra, vi que o Teatro do Estudante não estava desamparado. Uma mulher de muita valia, a Maria Jacintha, pessoa de cultura soberba e autora de valor, tomara as rédeas do Teatro do Estudante, lançando então, entre outros, uma menina chamada Cacilda Becker. Depois de Maria Jacintha, José Jansen foi dirigir o Teatro do Estudante. Na Inglaterra, eu tinha visto uma coisa chamada "cursos de férias" sobre teatro. E fizemos então, no Teatro Fênix, num momento em que ninguém podia falar — se bem que agora também ninguém pode falar —, promovemos debates públicos em torno dos mais variados temas, discutindo uma porção de valores do Brasil. Surgiram, então, os debates do Teatro Experimental de Férias. Importantíssimo foi o debate sobre "Teatro e Censura", com a platéia superlotada debatendo a maldita censura do Brasil. Fomos fazer o julgamento de *Hamlet*. O Dr. Henrique Dodswort, prefeito do Rio de Janeiro, disse que *Hamlet* não podia ser julgado, primeiro porque as sessões do Teatro de Férias eram subversivas. Eu achei muita graça: subversivas! Aí, fomos fazer nossas excursões. Surgiu o Curso de Férias de Teatro. Um dia, estava eu falando da angústia que eu sentia a respeito da situação dos negros do Brasil, quando se levantou o ator Agnaldo de Oliveira dizendo: "Eu sou uma das vítimas raciais do Brasil". Então criamos, na Casa do Estudante, o Teatro Experimental do Negro, que depois o Abdias do Nascimento tomou conta, fazendo tudo errado, transformando a coisa numa porta aberta para outro tipo de racismo. Depois, veio o Teatro Experimental de Ópera de onde surgiu um grupo imenso que apareceu mais tarde com um sucesso enorme. Paralelamente a isso, nos juntamos para fazer um teatro digno das crianças do Brasil. Surgiu o Teatro do Gibi, um teatro para crianças, mas não com atores crianças, que eu acho horrível, mas com atores adultos. Depois disso, a nossa luta continuou, porque eu gosto do Brasil. Eu só gosto do Brasil. Faz muito calor, graças a Deus. Tem muito negro, graças a Deus. Tem outras coisas que eu não gosto, mas a culpa não é minha. Aí eu pensei que já era tempo de dar novo impulso ao Teatro do Estudante. Fizemos *Hamlet* com um grupo de pessoas de uma valia enorme. Maria Fernanda, Sérgio Cardoso, Sergio Britto, Luis Linhares, Pernambuco de Oliveira. Toda uma seara de gente maravilhosa. Vou confessar hoje o que eu nunca confessei em público. Eu mandava cartas para a Europa. Uma coisa assim: John Gielgud, você me faz o favor de me mandar o telegrama que aí vai no texto: "Saúdo o Teatro do Estudante. Desejo todo o êxito, John Gielgud". Fiz isso com muita gente. Com o Vitório Gassmann. Então os jornais ficavam cheios de telegramas e os maldosos dizendo que o Paschoal Carlos Magno dá a impressão de que o mundo inteiro vai parar porque ele vai montar o *Hamlet*. Feito isto, nós fizemos o *Hamlet* e há uma estória pitoresca que eu gosto de contar. No *Hamlet,* o Pernambuco ia estrear como cenógrafo e figurinista. Ele tinha largado o emprego no Banco do Brasil, querendo ficar rico e famoso com o teatro. Pois bem, no dia da estréia, vem a Maria Fernanda como uma doida — mais doida do que ela é — e diz assim: "Paschoal, minhas roupas não chegaram. Eu tenho uma roupa em frangalhos e não tenho mais nada."

M. FERNANDA — Uma loucura!

PASCHOAL — Aí vem o Sérgio Cardoso e diz assim: "Paschoal, querido, eu não tenho roupa nenhuma, só tenho essa malha e uma blusa que eu ganhei". Atrás dele vem o Luis Linhares: "Eu não vou entrar, não tenho roupa". Uma aflição. Dona Augusta Gil que morava em Bangu e era nossa costureira, não tinha aparecido. Naquele tempo não havia ensaio de roupa e os trajes chegavam na hora da estréia. Pois o teatro estava superlotado. Eu tinha dito ao Jaci Campos, que era assistente de direção, para ele ir à Casa do Estudante e trazer para o Fênix tudo o que encontrasse por lá das nossas velhas montagens. Quando o Pernambuco viu que o elenco ia entrar com aquelas roupas velhas, começou a chorar: "Meu Deus, eu que abandonei o Banco do Brasil! Ah! meu Deus, meu Deus do Céu, que vergonha para a minha glória, tudo destruído. Meu sonho destruído!" Aí começa o espetáculo, os clarins, as bandas, e aparece então a primeira cena do castelo. Os cortesãos, o rei, a rainha... uns com roupa de Marivaux, outros de Molière, outros de Gil Vicente. Um inferno! A platéia estupefata: "Mas isso é uma loucura! O Paschoal endoideceu." Quando estava tudo entrando em cena, querendo convencer, ouviu-se um grito: "Dona Augusta chegou!" Ah! meu Deus! E esses doidos do elenco deixaram o palco na correria, indo mudar as roupas. E eu dando calmante, sal de fruta, tudo para acalmar o Pernambuco. Foi um dos maiores sucessos do teatro brasileiro de todos os tempos. Uma coisa linda. Quando terminou o 1º ato, o 2º, uma gritaria, aplausos frenéticos. Eu chorava. Do meu lado, um monte de roupa velha jogado às pressas no chão. E assim surgiu o *Hamlet* que ficou 57 noites em cartaz. Eu me lembro!

M. FERNANDA — Eu gostaria de dar um testemunho a esse respeito. Nós viajamos com o *Hamlet* e sinceramente eu nunca vi nenhum acontecimento teatral comparável a tudo o que aconteceu durante as apresentações. Nem na Europa. Cada apresentação era um ato de amor, de magia, uma coisa incrível. O público vibrava. Os teatros ficavam superlotados. Uma coisa fantástica. Eu gostaria de perguntar ao Paschoal o que aconteceu com o teatro desse tempo para cá, quando ele não é mais esse ato de alegria?

REPÓRTER — Paschoal, exatamente em que ano foi a estréia do *Hamlet?*

PASCHOAL — Estreamos em 16 de janeiro de 1948, no Teatro Fenix. Foi uma coisa lindíssima. Depois do *Hamlet,* fizemos a *Leonor de Mendonça* e a marcha do Teatro do Estudante prosseguiu se multiplicando em novas formas de teatro, em uma nova consciência teatral. Aí eu verifiquei que um teatro só é de fato autêntico quando ele encena os autores novos de seu país. Nasceu o Duse. Eu tinha que ajudar, amparar e estimular os dramaturgos jovens. No meu pequeno teatro de cem lugares iniciei essa obra gigantesca que foi dar um pouco de ar, uma oportunidade ao autor brasileiro. E por cinco anos lançamos 26 autores novos, num teatro sem bilheteria.

REPÓRTER — O Duse estreou com uma peça do Hermilo...

PASCHOAL — Sim, com o Hermilo. Depois, veio a Rachel e toda uma série de autores.

REPÓRTER — Paschoal, no Teatro Fênix, você fez também um Festival de Shakespeare?

PASCHOAL — Fiz. Fiz *Romeu e Julieta*. Levamos o *Macbeth*. O *Sonho de uma noite de verão*. Depois, partimos para fazer os Festivais Nacionais do Teatro de Estudante.

REPÓRTER — Isto aí nós queremos bastante detalhado, pois foi uma coisa que o pessoal da província lucrou muito. Não foi?

PASCHOAL — O primeiro foi em 1958. Depois, outro em 1959. Lançamos o João Cabral de Melo Neto, com a apresentação de *Morte e vida Severina*. Eu não o conhecia. Mandou-me uma carta, inclusive, muito surpreso porque não sabia que seu poema dava certo em teatro. E foi um espetáculo lindíssimo. Foi nesses festivais que apareceram José Celso, o Amir Haddad...

REPÓRTER — Muitas pessoas. O Denoy de Oliveira, que hoje faz cinema. O Fausto Wolf, que fez crítica teatral por muito tempo e hoje está na Dinamarca. O Orlando Miranda, também. O Carlos Miranda.

PASCHOAL — Também. O Orlando, inclusive, ganhou lá um prêmio. Depois teve o Festival de Brasília, o de Porto Alegre. O da Guanabara.

REPÓRTER — Quando o Hermilo fundou um Teatro do Estudante, em Pernambuco, o fez influenciado por você?

PASCHOAL — Ah! Ele me pediu que eu fosse lá ajudá-lo. Lançamos então o Teatro da Barraca, um teatro ao ar livre. O Hermilo fez lá um espetáculo lindíssimo. Depois do Teatro da Barraca, ele montou *Othelo*. Daí também surgiu muita gente boa.

REPÓRTER — Eu gostaria de contar aqui uma historinha do Festival de Santos, de que participei. É um negócio muito legal. Eu me lembro que nós estávamos em Santos e de repente o Paschoal disse: "Olha, a roupa de vocês vai de ônibus, e nós vamos de trem para São Paulo, que a Maria Della Costa vai dar uma apresentação especial do *Gimba* para nós". Então, a gente, os paus-de-arara, desacostumados, em manga de camisa, sob o sol de Santos, assim fomos para São Paulo. Era julho. Pois bem, no trem começou a fazer um frio incrível, um frio terrível; mas o legal é que o Paschoal estava ali conosco, numa época que os organizadores e diretores de festival curtiam a melhor, só viajando de avião. Pois ele estava alí conosco, penando com o frio. Depois viemos para o Rio, onde fomos recebidos com faixas, batedores de motocicletas, sirenas. O pessoal de teatro sendo recebido no Rio de Janeiro assim como se recebe um chefe de Estado. A avenida cheia de faixas. Lembra disso, Pashcoal? Realmente foi uma coisa incrível que nunca mais vi igual.

PERNAMBUCO — Paschoal, com você, naqueles anos passados, todos nós aprendemos a sonhar, a amar, a gostar de teatro, tanto que somos ainda fiéis ao teatro, apesar de seus lados negativos. Com você aprendemos muita coisa e sempre esperamos ansiosos para aprendermos mais ainda, para continuarmos em nossa vocação. Pois bem, hoje, como diretor da Escola de Teatro, outros trezentos jovens esperam por mim, como eu esperava por você, Paschoal. Assim, gente, tenho que me retirar agora, mas fica aqui minha palavra de carinho, de ternura a você, Paschoal, que foi realmente formidável, naquele tempo que nós sonhávamos, como tantos outros, hoje, sonham. E você, Paschoal, na verdade, é um exemplo para todos nós que continuamos levando essa bandeira adiante em seu nome, por você, para você, de maneira que não fique tão triste, porque as coisas continuam, porque a gente sempre continua em alguém. Eu quero agora lhe dar o meu abraço e peço licença a todos porque tenho de sair. Maria Fernanda que é minha contemporânea de Teatro do Estudante pode dar muito bem qualquer testemunho daqueles tempos, para dizer realmente como o Paschoal é importante para nós de teatro. *(Pernambuco de Oliveira se retira)*

REPÓRTER — Paschoal, logo depois do Hamlet você fez um movimento chamado Teatro Experimental de Ópera, com apresentações no Teatro República...

PASCHOAL — O Teatro Experimental de Ópera, comandado por Dona Alda Pereira Pinto. Foi um grande sucesso. Muitos dos homens que hoje são famosos no teatro de ópera surgiram do cadinho desse grupo abnegado que lutou por eles todos no Teatro República, onde, então, as multidões ficavam à espera de cada espetáculo. Eu, que não gosto de ópera, ficava comovido ao ver essas multidões de pé, firmes,, aplaudindo a beleza de cada apresentação. Tivemos também um coral, o Coral Bach, dirigido por dois estudantes: Roberto de Regina e Dante Martinez. Era da mais alta qualidade e hoje se chama Coral Roberto de Regina.

REPÓRTER — Bom, Paschoal, agora vamos falar da Aldeia.

PASCHOAL — Na Aldeia, em breve, teremos o VII Festival Nacional do Teatro de Estudante. Esse festival vai atrair à Aldeia de Arcozelo cerca de 500 jovens de todos os recantos do Brasil, que irão lá representar peças infantis. Ninguém vai querer salvar o teatro infantil, mas acho que compete aos moços tratar de melhorar o gênero. É importante que se realize esse festival, porque lá vamos traçar os princípios de um bom teatro para crianças. Estamos pensando também, após a caravana da cultura, a barca da cultura, em fazer o trem da cultura, atravessando o Rio Grande do Sul todo, com o apoio do Departamento de Cultura do Estado.

REPÓRTER — Isto, mais ou menos para quando?

PASCHOAL — O trem deve partir logo após o Festival da Aldeia. É muito importante ver gente jovem levando as bandeiras da cultura brasileira. O Festival de Teatro, na Aldeia, vai ser por volta de 3 a 23 de janeiro, coisa com que me alegro muito, porque, inclusive, no dia 3, será inaugurado, em Niterói, o Centro Cultural Embaixador Paschoal Carlos

Magno, uma homenagem que aquela cidade vai me prestar, um exagero dos meus amigos de Niterói. O Centro é lindo, funcionando com disposição para teatro, música, biblioteca. Está custando à cidade cerca de 599 milhões de cruzeiros. Eles querem dizer obrigado pelo que eu fiz por Niterói durante os festejos do quarto centenário.

REPÓRTER — Paschoal, depois de tudo o que você fez, passado a limpo aqui neste depoimento, eu gostaria de saber o seguinte: se você tivesse de recomeçar, você faria tudo de novo?

PASCHOAL — Não recomeçaria. Eu gosto muito do Brasil, eu gosto muito mais do Brasil do que de mim mesmo. Eu acho que os moços merecem o maior respeito, porque se eles acreditam na minha palavra e no meu entusiasmo, compete a mim apoiá-los. Se eu tivesse recursos, faria tudo por eles, mas eu não tenho dinheiro. Nem tenho mais saúde e nem mais idade.

REPÓRTER — Paschoal, vamos falar da Barca da Cultura e de seu resultado.

PASCHOAL — A Barca da Cultura visitou 55 cidades, desceu o Rio São Francisco, atravessou o agreste de Pernambuco, da Paraíba, do Ceará, do Maranhão, do Piauí, do Pará. Distribuiu mais de 30 mil livros, cartazes e apresentou centenas de espetáculos. Nós dormimos em lugares horrorosos. Eu me cansei de dormir no chão. Mas eu sou filho de pai italiano, e teimoso. Você não sabe o que é dormir em lugares inóspitos. Mas o povo é bom. Fomos recebidos com palmas e flores.

M. FERNANDA — Quantas pessoas foram na Barca?

PASCHOAL — Na Barca, foram 115.

REPÓRTER — E a reação do povo?

PASCHOAL — A reação?! Imagina! A reação do brasileiro. A reação linda do povo que nos esperava com lenços abanando, sacudindo flores, papel picado...

M. FERNANDA — Quantos dias vocês ficavam em cada lugar?

PASCHOAL — Um dia. Você chegava na cidade, com a orquestra da barca tocando *Rapsody in Blue*. Os sinos das igrejas repicando. Os grupos desciam para falar com as crianças, com o povo. À noite, no palco armado no tombadilho da barca, havia o espetáculo. Antes, a distribuição dos livros, dos cartazes, de revistas, de prospectos. A população maravilhada. Espetáculos com fantoches. Danças. Músicas. Foram três meses de trabalho.

M. FERNANDA — Com quanto entrou o governo?

PASCHOAL — Com 700 mil cruzeiros.

M. FERNANDA — Mas 700 mil cruzeiros para três meses de trabalho?

PASCHOAL — As meninas e os rapazes dormindo em lugares sórdidos. Numa cidade, não havia onde dormir. Nem hotel, nem pensão. Só havia um lugar. Um bordel. Fechei o bordel, fiquei tomando conta e as nossas meninas foram dormir lá.

M. FERNANDA — Os artistas recebiam alguma coisa?

PASCHOAL — Eles recebiam apenas as despesas da viagem. Os rapazes da orquestra recebiam 500 cruzeiros por mês. Não era pagamento. Os outros, 200 ou 300 contos.

M. FERNANDA — Agora me diz, Paschoal, e o Trem da Cultura, vai funcionar mesmo?

PASCHOAL — O Trem da Cultura é um sonho meu e de Dona Anita Baroni, do Departamento de Cultura do Rio Grande do Sul. Os planos são para a segunda quinzena de fevereiro.

REPÓRTER — Acho que minha pergunta anterior não tem sentido. Não deveria ter perguntado se você recomeçaria, porque você não parou. Você continua a sua luta. Continua mesmo.

M. FERNANDA — Agora, Paschoal, o de mais importante em sua vida, eu acho, é a Aldeia de Arcozelo...

PASCHOAL — Não há nada mais desamparado. Eu gastei lá 320 mil cruzeiros. E nunca ninguém prestou atenção na Aldeia. Nenhum Ministro da Educação colaborou com a Aldeia. Lá temos um teatro ao ar livre, um teatro fechado, outro teatro num grande pátio interno, um dentro da capela de São Francisco, salas de balé. Uma coisa linda.

REPÓRTER — Paschoal, você sofreu uma influência muito grande de seu pai e de sua família. Até que ponto isto fez de você um grande promotor de cultura?

PASCHOAL — Meu pai era um homem admirável. A minha mãe também. E eu sou muito grato às minhas irmãs pelo que me ajudaram e me ampararam. Eu devo muito a eles pelo que eles me deram de carinho e atenção.

M. FERNANDA — Eu queria dizer ao Paschoal que eu me sinto extremamente orgulhosa de ter sido tirada de casa por ele e levada por ele para o teatro. Eu espero que em meio à tristeza dele, ele também sinta algum orgulho de todos nós, que pela mão dele estamos no palco e a esse palco demos a maior parte de nossa juventude e o melhor que nós temos para dar.

PASCHOAL — Tem mais café? Não tem! Pois é, não tem.

ALDOMAR — Paschoal, eu quero participar a você que o Orlando Miranda teve de sair e foi lá para o sétimo andar, onde está havendo uma reunião de empresários teatrais, pois como você está vendo, o S.N.T., agora, voltou a trabalhar. Ademais, foi muito legal estar aqui com você...

REPÓRTER — Olha, gente, antes de encerrar, eu gostaria que a Luiza Barreto Leite fizesse uma pergunta ao Paschoal. Faz Luiza, uma perguntinha ao Paschoal.

LUIZA — Eu sei tudo sobre o Paschoal. E eu sou como ele, pois de modo geral, faço afirmações e não perguntas. Isso é até engraçado. Eu tinha sobre o Paschoal uma coletânea de artigos, artigos escritos sobre ele. Mais de mil. Ia publicar no Ministério da Educação ou aqui, pelo SNT. Ele os levou para casa, queria selecionar os melhores. Pois bem, me devolveu seis ou sete. O resto sumiu. Agora, eu pergunto a ele pelo meu livro, pela minha pesquisa. Até hoje ninguém escreveu um livro sobre o Paschoal. Ele escreveu um livro sobre si mesmo, mas é um livro depressivo, pois o Paschoal, quando fala de sua obra, é depressivo. E assim ele vai deixar para o futuro a impressão de que foi um homem triste, quando isso não é verdade. *Não acuso nem me perdôo* é um livro triste e pelo o que Paschoal fez, ele não pode ser um frustrado. Ele já me xingou. Eu já xinguei ele. Nós, certa vez, estivemos brigados, passamos não sei quanto tempo sem falar um com o outro. Ele viajava para um lado, eu ia para outro. Nunca estávamos juntos. Um dia, eu disse: "Ih! Mas o Paschoal está muito chato, pois está levando a sério aquela briga". Aí, nós nos encontramos numa esquina e ele me disse: "Quando é que você vai para o Rio Grande do Sul comigo?" Era como se fosse uma coisa já decidida há muito tempo. Eu respondi: "Não sei, quando você marcar, não é?!"

M. FERNANDA — O Paschoal é uma criatura incrível. Outro dia, fomos nós a uma missa de sétimo dia. O Paschoal não me deixava em paz. Ele dizia: "Me lembra aí cinco peças importantes para eu fazer no meu festival de Arcozelo. Vamos, me lembra!" A cabeça dele estava longe da missa. Só pensava no teatro. Você sabe, Paschoal, que os corredores do Ministério da Educação foram apelidados de "teste de Cooper dos artistas". É artista prá lá e prá cá, pedindo subvenção. Pois é. E olha, eu acho que você deve está em ótima forma, porque ultimamente eu só vejo você naqueles corredores.

PASCHOAL — Tenho ido lá sim, para resolver um problema que o Ney Braga havia mandado solucionar e não resolveram. Mas qualquer hora eu vou falar com ele. Chego lá e digo: "Olha aqui, Ney, se eu amanhã der uma entrevista e disser que você não foi obedecido, fica mal para você. Fica mal, porque numa hora dessas, politicamente, você sofre. Primeiro, porque o que eu quero não é para mim, não. Eu tenho para viver. E posso viver em paz." Bom, gente, vamos embora. *(Palmas)*.

VAN JAFA

Local — Biblioteca do SNT
Data — 5/3/1975

Coordenador
Aldomar Conrado

Entrevistadores
Gilberto Braga — crítico
João Augusto de Azevedo Filho — crítico e diretor
Luiza Barreto Leite — atriz e escritora
Yan Michalski — crítico

Van Jafa depondo no Serviço Nacional de Teatro, tendo ao lado Orlando Miranda (à esquerda), diretor do SNT.

VAN JAFA — Nasci em Salvador no dia 4 de janeiro de 1924. Desde cedo adotei Van Jafa como nome de guerra, ou como diria, de prostituta e com ele é que tornei-me amplamente conhecido em todo o país. Comecei na crítica aos 16 anos no jornal *A Tarde* de Salvador. Ainda na Bahia concluí meu curso de humanidades vindo logo após para o Rio onde estudei advocacia na Universidade do Brasil sem, no entanto, nunca ter advogado. Fui por esse tempo crítico de cinema da revista *Carioca,* do jornal *A Noite* e então, finalmente, cheguei ao *Correio da Manhã* como crítico de teatro em substituição a Paschoal Carlos Magno que foi ser Ministro do Juscelino, em Brasília. O Jafa do pseudônimo surgiu das iniciais do meu nome de batismo: José Augusto Faria do Amaral e que eu colocava nos livros de colégio. O Van é uma homenagem que fiz às vacas do meu pai, que tinha a mania de colecionar vacas holandesas vivas, assim como alguns fazem com selos. Em homenagem às vacas eu pus o Do em holandês, ficando Van Jafa, ou seja, que é de Jafa e daí por diante nunca mais pude me livrar deste nome.

YAN — Jafa, você participou de várias atividades no plano artístico em geral, não só como crítico de teatro, homem de teatro e crítico de cinema, mas também como poeta. Você poderia definir qual foi, especificamente, o papel do teatro dentro dessa atividade artística?

VAN JAFA — Eu sempre tive pelo teatro uma grande paixão. Quando tornei-me definitivamente crítico de teatro do *Correio da Manhã* impus, então, um tipo de crítica que, certa ou errada, visava adicionar parcelas. O crítico é um somador de parcelas. É aquele que soma as parcelas positivas e as negativas de um espetáculo e fornece um resultado. O crítico deve acreditar no que faz, deve ter uma profissão de fé. Ele deve ter uma linha de análise do início ao fim onde conjuga, multiplica, soma os fatores e por fim enxerga um resultado. O teatro para mim é uma arte audiovisual desde a interpretação. Os atores, eu acho, devem ser bonitos ou talentosos. Se não têm beleza ou talento, não têm lugar no palco. Portanto, para ser sincero, o teatro não só foi predominante como apaixonante. Eu via todas as peças, fossem profissionais ou não, e me interessava por todos os centros teatrais do mundo. Estava geralmente *up to date* com o movimento teatral.

LUIZA — Jafa, você disse que tinha uma linha determinada como crítico. Você seria capaz de definir para nós, esta sua linha de crítica?

VAN JAFA — Era uma espécie indireta de crítica didática. Eu analisava o espetáculo através de seus elementos. Inicialmente analisava o texto, pois o texto é a base de todo espetáculo; depois analisava a tradução pois uma tradução boa é de grande importância. A seguir, analisava o diretor, que é o responsável pelo de bom ou de mau que acontecer com um texto teatral encenado. Continuava a análise pela cenografia, pela iluminação e, por último, analisava os atores. Esta foi a minha maneira de fazer crítica, discreta, não muito ostensiva mas didática.

LUIZA — Dizem, não sei se só no Brasil ou no mundo inteiro, que a crítica não influencia em nada no teatro. Não leva público nem age sobre os atores. Você, no entanto, para mim, é um exemplo, entre outros, de crítico que com sua coluna fez e desfez atores ou atrizes. Você poderia falar a respeito dos atores que ajudou e que inclusive fizeram carreira porque tinham sua coluna a favor deles?

VAN JAFA — Bem, eu gostaria de fazer um reparo. Eu nunca desfiz atores porque mesmo quando não gostava de sua atuações eu dizia isso com um certo encanto a ponto de deixar minha coluna aberta para eles falarem e aparecerem com fotos de cena, na hora que quisessem. É claro que uma crítica não muito favorável não tem o mesmo efeito de uma crítica favorável mas, também é evidente que não é a publicidade que vai fazer um ator. O crítico, porém, pode ajudar muito ao ator quando chama à atenção para seu desempenho. O crítico pode ser às vezes, passional e até irracional nas suas opiniões, desde que as defenda com legitimidade e autenticidade. Eu confesso que tinha uma paixão visceral pela Cacilda Becker, visceral no sentido de considerá-la uma grande atriz, acima de todas as atrizes e por ela fiz tudo o que pude fazer. O Walmor Chagas, por exemplo, não sabe que sua carreira dependeu de simples palavra minha ao Sr. Franco Zampari de quem eu era íntimo. E olha que o Franco Zampari não era íntimo nem dele mesmo. Foi o maior homem de teatro do Brasil, que construiu o TBC e tudo que ele representou. Na fase grandiosa do TBC eu, não sei porque cargas d'água, caí nas graças do Sr. Franco Zampari, que chegou a me mandar buscar no Rio de avião para fazer consultas. Uma noite o Zampari me chamou para assistir a estréia da *Santa Marta Fabril*. Depois fui levado por um cunhado do Sr. Zampari até sua casa num daqueles "jardins" de São Paulo quando então ele me perguntou: O que você acha da *Santa Marta Fabril?* Eu disse: "É uma pecinha bem feita, interessante e que está muito bem dirigida pelo Adolfo Celli e tem mais: agarre aquele homem de qualquer maneira." Aquele homem era o Walmor Chagas que tinha vindo de Porto Alegre e estava apenas debutando em S. Paulo. Então ele disse: "Por que você acha que o deva contratar?" Aí eu respondi: "Porque você vai precisar de dois galãs para os dois centros, Rio e São Paulo. No Rio tem o Paulo Autran e aqui pode ficar o Walmor Chagas." E assim foi contratado o Walmor Chagas.

GILBERTO — Jafa, essa intimidade com algumas pessoas que faziam teatro nunca atrapalhou você como crítico?

VAN JAFA — Não.

GILBERTO — Você era capaz de, digamos, isenção completa quando se tratavam de pessoas que você freqüentava?

VAN JAFA — Sim, porque eu tinha o seguinte conceito. O crítico pode ser íntimo, digamos, até de cama e mesa de um ator ou atriz mas, com relação ao julgamento do seu trabalho deve ser frio e ter discernimento das coisas.

YAN — Jafa, dentro dessa sua concepção da profissão de crítico eu perguntaria se você se considerava essencialmente um jornalista ou essencialmente um profissional comprometido com a própria atividade teatral?

VAN JAFA — Realmente, eu me dividia em dois. Eu sempre fui essencialmente informativo, sempre dei notas de curiosidades, de fatos, de peças, de atores, porque isso me parecia jornalístico. Hoje em dia o teatro é muito desamado pelos donos dos jornais, os espaços são cada vez mais curtos. No meu tempo, a prodigalidade de um homem chamado Paulo Bittencourt, me permitia escrever utilizando o espaço que quisesse. Eu fiz, por exemplo, páginas e páginas, sobre as atividades do Teatro Oficina antes dos espetáculos estrearem no Rio. A limitação de espaço que existe, naturalmente em função dos custos, é muito grande atualmente.

YAN — Aí, eu apontaria um aspecto. Se não me engano, pelo menos durante a primeira metade de sua atividade como crítico, ainda estávamos em tempo de colunas praticamente diárias, não é verdade? Esse hábito, na realidade, sumiu desde então. Atualmente o jornal tem um crítico, mas o crítico não tem jornal.

LUIZA — Eu, por exemplo, quando escrevia no *Correio da Manhã,* tinha, às vezes, metade da página do suplemento do jornal para falar de teatro. Quando depois passei para o *Jornal do Comércio* ainda continuei com bom espaço. Ao final, no entanto, já escrevia apenas uma vez por semana e acho que hoje o *Jornal do Comércio* nem mantém mais espaço para teatro.

YAN — Eu gostaria de levantar a seguinte pergunta para o Jafa. Me parece que o teatro naquela época tinha um papel muito mais atuante dentro da vida da classe média urbana do que hoje em dia. O teatro tinha espontaneamente muito mais assunto do que agora porque, enfim, aconteceram tantas coisas. O desenvolvimento do TBC, o surgimento do ARENA, etc, que fazia com os jornais dessem naturalmente mais espaço para as colunas de teatro. O que você acha disso, Jafa?

VAN JAFA — A mim, me parece que o teatro, permanentemente, é um assunto extraordinário. O que tornou atualmente o teatro desagradável foram os experimentos que não levaram a nada, a lugar nenhum. Porque teatro é, queiram ou não queiram, entretenimento. Ninguém sai de casa para tomar duas ou três horas de aulas de cultura. O sujeito sai de casa para refrescar a cabeça, para passear, para se divertir, daí o grande sucesso das comédias musicais tipo *My fair lady*. Então, hoje, o teatro é sempre desagradável e eu, que continuo como participante do júri do Prêmio Molière, faço um esforço enorme para permanecer no teatro, vendo peças desagradabilíssimas, casos clínicos. Teatro sempre foi digestivo porque no fundo ninguém vai a teatro a não ser para se divertir.

LUIZA — Eu queria uma definição do que você considera se distrair no teatro?

VAN JAFA — Eu uso distrair no sentido de interessar. Eu me lembro de que quando era pequeno cheguei a assistir três filmes de longa metragem de uma só vez. Hoje não consigo assistir a um sequer. Os filmes são terrivelmente desagradáveis e nós não queremos pagar e ver coisas desagradáveis. O problema não é só do teatro. Eu, por exemplo, tenho uma carta que é um verdadeiro documento humano, do Sr. José Vicente, a respeito da minha opinião sobre sua peça *O assalto*. Foi uma peça que me interessou e eu assisti amarrado na platéia.

LUIZA — Eu achei sedutora. Você vê uma coisa, *O rei da vela*. Existe peça mais divertida do que o *Rei da vela*. E ao mesmo tempo mais profunda? E você não pode dizer que o Oswald de Andrade não é um grande escritor. Você pode não gostar dele, mas...

ALDOMAR — Pelo que o Jafa falou pode-se concluir que ele não é propriamente a favor de um teatro digestivo e sim de um teatro de boa qualidade.

VAN JAFA — Não é digestivo no sentido de um *boulevard* francês, é no sentido de uma coisa que a gente assiste com prazer ou com interesse.

ALDOMAR — Exato, então é isso que...

VAN JAFA — Agora, esta de dizer que vai para o teatro para uma onda de cultura, isso não existe.

LUIZA — Você não acha, Van Jafa, por exemplo que o prazer e o interesse são coisas também muito pessoais, ou de grupos determinados. Daí aquilo que interessar a determinado grupo não interessar a outro, da mesma maneira como o que interessar a determinada pessoa pode não interessar a outra?

VAN JAFA — Eu acho que uma peça, como *Os pequenos burgueses*, por exemplo, desde que levada como espetáculo, deve e pode interessar a todas as pessoas, como aliás fez o Teatro Oficina.

ALDOMAR — Jafa, qual é o teu conceito de cultura?

VAN JAFA — Cultura é tudo aquilo que a gente adiciona ao que já tem. Isto aqui hoje é cultura. Se vocês quiserem escrever amanhã uma história do teatro terão daqui informações que ninguém tem. Tudo é cultura.

JOÃO AUGUSTO — Dentro desse conceito, se você concorda que a arte, no caso do teatro, reflete a nossa realidade, e se essa realidade é desagradável, como é que você pode condicionar o que disse sobre agradável ou desagradável, entretenimento ou não, dentro da nossa época?

VAN JAFA — Você que é diretor de teatro e homem culto, sabe que mesmo nos aspectos mais culturais, existe e existirá sempre aquilo que se chama escapismo. Toda arte, toda cultura é um escapismo — é uma maneira de fugir da realidade. Se faz teatro, lê livros, tudo, para fugir da realidade.

YAN — Você acha positivo este papel do teatro de fazer com que o espectador fuja da realidade cotidiana?

VAN JAFA — Completamente. O teatro foi feito para isso. Você sabe que desde muito tempo, historicamente o teatro sempre foi empregado para isso. Molière escreveu peças para divertir as cortesãs.

JOÃO AUGUSTO — Mas um Gil Vicente, no caso, além desse aspecto de divertir, queria dizer mais alguma coisa com seu teatro, não?

VAN JAFA — Mas, é claro, e aí é que estão as duas partes de que eu falei: divertir e agradar. Uma coisa pode divertir e outra agradar ao seu intelecto, fazer você pensar, que é o caso justamente dos *Pequenos burgueses*.

LUIZA — Ou até chamar à realidade...

ALDOMAR — Jafa, ainda hoje a classe teatral reage de uma maneira muito estranha em relação aos críticos. Se o crítico elogia é gênio. Se não, é burro para não dizer outras coisas. Eu queria saber, na sua época, quando um crítico buscava a sinceridade, perseguia a sinceridade como reagiam os atores, os diretores? Eles esbravejavam, achavam legal, procuravam modificar certas coisas?

VAN JAFA — Em todas as épocas, antes ou depois, os atores reagirão da mesma maneira a crítica. Se a crítica não for favorável, então o crítico é uma besta. É a mesma coisa com relação ao espetáculo. Se o espetáculo falha, o ator não diz mas considera o diretor uma besta. Há maneiras e maneiras de criticar. Eu jamais fui frontalmente pessoal sobre qualquer ator. Nunca liguei para sua vida privada, sempre respeitei seus problemas. Apesar de tudo, sempre havia aqueles que faziam deboches e xingavam as minhas críticas, assim como também os que me tinham grande consideração.

YAN — Você assumiu a coluna no *Correio da Manhã* em 1960. Antes disso, no entanto, já acompanhava o dia a dia do teatro carioca e do teatro brasileiro. Então eu gostaria que você sintetizasse quais foram as tendências principais que se manifestaram durante esse tempo e como você as vê agora.

VAN JAFA — Para mim o marco essencial daquela época foi mais uma tentativa de nacionalização do teatro brasileiro. Os atores brasileiros voltaram a se afirmar através do movimento do Teatro de Arena de São Paulo, que, por fim, lançou excelentes autores e atores que hoje estão brilhando. Oduvaldo Vianna Filho, Guarnieri e Augusto Boal são exemplos significativos. Esses autores formaram uma espécie de vanguarda da jovem dramaturgia brasileira iniciando um processo que vem culminando agora com o Paulo Pontes, que também era da época, Armando Costa e todo esse grupo jovem, jovens no sentido de estreantes.

YAN — Aí, eu pergunto o seguinte: esse movimento, que evidentemente foi da maior importância, foi, pelo menos em parte, uma reação ao TBC. Como você, que estava tão estreitamente ligado ao TBC, viu o surgimento desta contestação tão formal à estética que predominava na época?

VAN JAFA — Eu vi como uma contigência essencial. Eu sempre defendi uma dramaturgia nacional. Evidentemente não em nome de uma abolição das peças estrangeiras, mas em favor de uma predominância de textos nacionais. Textos esses que atendessem às necessidades de criação de um teatro essencialmente brasileiro desde o linguajar usado em cena até a criação do personagem.

YAN — Depois então, desta tendência importantíssima do Arena como é que você continuaria a evolução?

VAN JAFA — Nesta tendência solidificou-se um pouco a posição do autor nacional que passou a existir e a fomentar o surgimento de outros. A dramaturgia nacional abriu uma grande picada, uma clareira, que mostrou que nós podíamos, como pudemos no passado, criar uma temática nacional.

JOÃO AUGUSTO — Quais os autores nacionais, na sua opinião, de importância nesse sentido?

VAN JAFA — Modernos? Oduvaldo Vianna Filho, um grande talento, evidentemente em formação, mas com peças de definida importância. Gianfrancesco Guarnieri, sem dúvida outro expoente. O Paulo Pontes.

Existe um autor que todos menosprezam, mas que eu considero de grande importância; é Pedro Bloch, que trabalhou a comédia de costumes tipicamente brasileira. O Silveira Sampaio foi um homem episódico mas de valor definido. O Abilio Pereira de Almeida, que afinal de contas foi uma grande fonte. Plínio Marcos, que veio com uma grande força. Depois surgiu o Braulio Pedroso, que não sai daquilo, está perdido nele mesmo.

YAN — Um dos aspectos dessa evolução é a transformação do conceito de empresa teatral. Você ainda pegou a época áurea da empresa forte como foram o TBC, os Artistas Unidos, depois o Teatro dos Sete e, depois, uma empresa num sentido diferente como o Teatro de Arena, quando então esse conceito de empresa, de elenco fixo, começou a ser mudado. Hoje em dia estamos reduzidos a produtores individuais, empresários, que contratam elencos e equipes para produções avulsas. A que você atribui esta evolução e como você acha que ela repercutiu no aspecto artístico do teatro?

VAN JAFA — A evolução foi natural no sentido de que manter as grandes companhias com um grupo de atores, por vezes caríssimos, nem sempre era possível, porque as peças poderiam não atender às exigências necessárias de todos eles. Então surgiram os produtores independentes que dão maior flexibilidade aos problemas da realização teatral que, enfim escolhe tudo o que considera melhor para seu empreendimento. Isso não quer dizer que o teatro tenha melhorado ou piorado, significa apenas que existem maiores oportunidades para uma maior quantidade de atores.

YAN — Queria também um depoimento do Jafa sobre sua opinião a respeito da evolução do *status* social e do nível cultural e intelectual do profissional do teatro brasileiro, ao longo desse tempo.

VAN JAFA — O ator brasileiro, como você não ignora, é em sua maioria um autodidata. Ele lê aqui, ouve ali, toma um curso de dicção acolá, lê um volume sobre Grotowiski e evidentemente não se interessa por Stanislawiski. Não existem escolas e quando existem são falhas. O ator, é claro, deve ter uma biblioteca. O resto ele deve aprender pelos buracos e pela sola dos pés. O palco é o maior professor do ator, pois o teatro é uma arte audiovisual onde tudo se aprende pelos olhos e pelos ouvidos. Que melhor aula de teatro há do que um "chá das cinco" na Colombo com aquelas senhoras todas conversando? As escolas de teatro não podem fazer um grande ator, pois um ator tem que ter instinto, versatilidade e isso não se ensina.

GILBERTO — Jafa, certa vez ouvi você dar um conselho a um jovem ator. Dizia você que ele não deveria andar na Av. Copacabana pelo lado dos cinemas porque sempre havia gente demais. Que ele andasse pelo outro lado, porque um ator tem que ter um certo mistério. Eu queria que você falasse sobre estrelismo.

VAN JAFA — Não é bem estrelismo, é uma mística. Você pode não concordar, mas o ator necessita desse mistério. O ator não pode ser um homem comum. Se a gente sabe que um ator tem cólicas, tem calos, é impraticável. O ator não tem nada disso, não transpira, a atriz não fica grávida, etc. Eu sempre disse para Cacilda Becker que não se pode ser mãe às segundas-feiras. Não pode.

LUIZA — Van Jafa, Ludmila Pitoef, que foi uma das grandes estrelas do teatro moderno foi uma mulher que teve onze ou doze filhos no palco, segundo parece, no palco ou nos bastidores. Ela fez *Santa Joana dos Anjos* com oito meses de gravidez.

JOÃO AUGUSTO — E a Cacilda, na sua opinião, mantinha esse vedetismo na vida?

VAN JAFA — Mantinha. Cacilda circulava pouco. Cacilda não era vista batendo pernas em Copacabana ou na Av. Paulista.

YAN — Voltando ainda à parte histórica, Jafa, como você viu a decadência e o fim do TBC, você que esteve muito ligado ao Zampari e ao próprio pessoal da companhia?

VAN JAFA — O desmoronamento do TBC aconteceu por um fator independente do teatro, apesar dos personagens serem atores. No auge do TBC o Adolfo Celli, que era um dos diretores da companhia, foi dirigir Tônia Carrero numa comédia de Roussin chamada *Uma certa çabana*. Durante esse trabalho Tônia Carrero, além da peça propriamente dita, ficou também com o diretor, o Celli, que nessa ocasião era marido da Cacilda Becker, maior estrela do TBC. Criou-se então uma dissidência dentro do TBC. Franco Zampari, nesta altura, mandou me chamar e expôs o problema da seguinte maneira: "Van Jafa, Celli vai se retirar da companhia com Tônia levando Paulo Autran e Freddy Kleeman. Ofereci a ele todo dinheiro que quisesse e o direito de dirigir as peças que quisesse, inclusive com Cacilda Becker. Mas, o Celli está irredutível, porque está querendo formar uma companhia própria com ele, Paulo Autran, Tônia Carrero e Freddy Kleeman." Então eu disse: "Zampari, não há nada a fazer. Diante de uma situação dessas a solução é deixá-los ir." Zampari respondeu: "Mas está acabado o TBC. O que vamos fazer sem Celli, sem Tônia, sem Freddy? Vai desmoronar tudo."

LUIZA — Mas eles tinham um elenco tão grande...

YAN — Tinham vários diretores, inclusive de alto gabarito naquela época. O Vaneau estava lá.

VAN JAFA — O Vaneau, o Luciano Salce.

YAN — O próprio Ziembinski ainda não tinha saído, também.

LUIZA — Eles saíram muito depois. Havia a Cacilda...

VAN JAFA — Sim, mas acontece que o Franco Zampari se apaixonou pelo fato, achou aquilo tudo uma indignidade, sobretudo do Paulo Autran que era cria da casa e do Celli que, segundo expressão dele, Zampari, chegou ao Brasil de tamancos e havia se transformado em personalidade, inclusive tendo dirigido filmes na Vera Cruz, que também era do Zampari. Então, aconteceu que ele se desencantou e foi afrouxando apesar de ainda ter, nesse tempo feito a *Maria Stuart* com Walmor, Cacilda e Cleyde Iaconis, irmã de Cacilda.

LUIZA — Então você acha que, realmente, foi porque o Zampari largou que ninguém soube sustentar o TBC?

VAN JAFA — Tanto é que não souberam.

GILBERTO — Van Jafa, já que você dedicou-se tanto ao teatro como ao cinema, seria interessante que dissesse quais as diferenças entre os dois como meio de expressão.

VAN JAFA — No sentido de que a comunicação do cinema é mais ampla. Por exemplo: no dia em que no Brasil caírem na asneira de fazer dublagem, o cinema brasileiro estará inteiramente liquidado. Isso porque a quantidade de pessoas analfabetas, que não sabem ler, não assistem aos filmes estrangeiros em virtude da dificuldade de entender o que estão vendo. Os filmes nacionais dão grandes bilheterias no interior do país porque as pessoas entendem o que estão ouvindo. No dia em que tudo falar português, já viu!

YAN — Como você vê o fato de que, num certo sentido, o brasileiro não chegou a gostar de teatro do modo que inglês gosta de teatro, ou um alemão ou um americano mesmo. É somente falta de tradição ou existem outras dimensões, outros aspectos nisso? O Ziembinski tem uma tese muito engraçada, ele diz que o brasileiro é naturalmente ator demais, então quando ele senta numa platéia fica todo incomodado, com ciúmes do ator que está no palco, achando que faria tudo muito melhor.

VAN JAFA — O problema não é só de tradição como de hábito. O inglês, o norte-americano, o alemão, o europeu em geral, tem o hábito desde jovem de freqüentar o teatro. Isso faz parte da educação inclusive doméstica das condições de sociabilidade.

YAN — Jafa, como você vê agora a contribuição dos grupos não-profissionais do seu tempo de crítico, do Teatro Duse, Tablado, etc. Você acha que hoje em dia os grupos não-profissionais ainda preenchem papel semelhante?

VAN JAFA — Me parece que os grupos não-profissionais, hoje, estão fazendo um teatro exclusivamente experimental e esse tipo de teatro sempre traz grandes riscos e perigos. Desculpe, porque são teatros que experimentam tudo para saber que a forma é antiga. Então acontece que, para mim, o papel do Tablado foi evidentemente um papel decisivo, porque eles não brincavam de fazer teatro. Faziam espetáculos experimentais, mas, não se pode dizer que não tenham dado valiosa contribuição ao teatro. O Teatro Duse foi um fenômeno mais esporádico pois lançou, na época, alguns autores que depois se dispersaram, diluíram-se. O Antonio Callado hoje é mais um romancista, o Francisco Pereira da Silva é talvez o único que continua a produzir, os outros não chegaram a se afirmar. Agora, hoje me parecem duvidosos os experimentos que tenho visto porque todos vão por linhas européias que não condizem com as nossas necessidades, assim me parece.

ALDOMAR — Jafa, nos seus dez anos de crítica, quais foram os talentos que explodiram e se mantiveram assim, tanto atores como atrizes, diretores, cenógrafos, etc?

VAN JAFA — Alguns desses talentos já desapareceram, como Glauce Rocha, que se afirmava cada vez mais como intérprete. Surgiu o Martim Gonçalves como diretor de alguns espetáculos bem feitos, Fernanda Montenegro, Rubens Correia, o grupo do Teatro Ipanema, que realizou espetáculos importantíssimos. Sem fazer um levantamento através das críticas é muito difícil dizer o que vi, de cor, durante dez anos de teatro ou mesmo antes desses dez anos pois já tinha visto muita coisa.

LUIZA — Muitos se conservaram, outros se lançaram naquele tempo e hoje são, talvez...

VAN JAFA — Ora, o Francisco Cuoco era um dos suportes de *cast* do Teatro dos Sete. O Tarcísio Meira, há quinze anos, era apenas um *boy* da companhia Sérgio Cardoso.

YAN — Você não tem a impressão de que a safra mais recente não está à altura daquela safra?

VAN JAFA — Exato, a observação me parece procedente porque é realmente alarmante. Você vai ao teatro e não vê um jovem à altura de substituir os que envelhecem. A gente olha e não vê ninguém. Só o Eduardo Tornaghi, que tem realmente algum talento, já demonstrado em duas peças inclusive *Botequim*.

ALDOMAR — Jafa, vamos voltar a isso, esclarecer mais. Marília, por exemplo, tem talento demais e quanto tempo esse talento levou para ser reconhecido?

VAN JAFA — Desculpe, mas Marília rebolou muito antes de subir...

ALDOMAR — Pois é, uma loucura.

VAN JAFA — Olha o exemplo. Marília é um exemplo de estrela que não fica porque, super-elogiada pela crítica, ela não tem estofo para permanecer. Sua voz é absurdamente anti-teatral...

LUIZA — Cacilda também tinha...

ALDOMAR — Por exemplo, no ano passado, que não foi um ano excepcional havia, nuns dois espetáculos, o *Inspetor Geral,* atores com muitas possibilidades. A Regina Casé é uma menina com um talento realmente muito especial e estou realmente esperando para ver qual a companhia que vai convidá-la. Como é que essa menina vai aparecer profissionalmente? Entende?

YAN — Por que motivo você, escritor que é, além de homem de teatro, nunca escreveu peças? A atividade do dramaturgo nunca lhe atraiu?

VAN JAFA — Evidentemente não poderia escapar ao fascínio, à tentação de escrever peças para teatro. É possível que vocês tenham, até mesmo este ano, uma peça minha cujo título é *Baby* ou *Ascensão para o abismo*.

GILBFRTO — Mas, de qualquer modo, você teve coragem de aparecer como diretor, não?

VAN JAFA — Mas é claro, por que não? Dirigir peças, qualquer crítico pode fazer desde que entenda seu ofício. Dirigir peça é a coisa mais fácil do mundo. Toda pessoa com um mínimo de discernimento, cultura, inteligência, talento e sensibilidade pode dirigir um texto.

LUIZA — E sobre sua experiência como diretor?

VAN JAFA — Foi muito limitada. Dirigi uma peça para Eva Tudor chamada *Playboy,* escrita por Luiz Iglésias, que na época era marido dela. Aliás aconteceu que fui quem terminou de escrever a peça pois o Iglésias andava muito ocupado. A Eva saiu-se admiravelmente bem mostrando que era realmente uma das melhores atrizes do Brasil e não foi pela minha direção. Depois dirigi uma peça de Ionesco mas, aí já é outra coisa porque Ionesco você pode dirigir como quiser, porque Ionesco é como quiser...

GILBERTO — Quer dizer...

VAN JAFA — Não, absolutamente, desculpe. Eu não posso dirigir um *Titus Andronicus,* com redes imensas, pessoas se balançando, gente se masturbando do lado, porque não é nada disso. *Titus Andronicus* é um espetáculo. O *Titus* tem que ser montado como Shakespeare o faria. A mulher do Titus seria o rapaz mais bonito de Londres porque, no teatro elizabetano, todos sabem, não trabalhavam mulheres. As Violetas, Julietas, Desdemônas, as Ofélias eram rapazes lindíssimos, evidentemente amigos íntimos do Shakespeare. E também porque acho que o diretor é um homem para servir ao texto, para botar o texto em pé. O texto é uma coisa que você lê, nu, na sua cama, sem mais ninguém. Então quando for necessário diretor é para botar aquilo tudo em pé. Evidentemente com um pouco de criatividade.

YAN — É, mas não lhe parece que, aqui no Brasil é impraticável fazer Shakespeare dessa maneira a que você se referiu, porque nós não temos a tradição nem a escola de representar que os ingleses têm. Quer dizer, todas as tentativas que foram feitas no Brasil para fazer Shakespeare com a impostação inglesa fracassaram e acho que vão fracassar sempre. Então, não seria o caso de, enfim, recriar aquilo que Shakespeare pode nos dar, transformar isso numa linguagem brasileira, atual, viva? Você não vê essa possibilidade?

VAN JAFA — Só vendo um exemplo, para ser sincero. Ver Shakespeare recriado em brasileiro me lembra uma adaptação feita pelo ilustre membro da Academia Brasileira de Letras, R. Magalhães Jr., da peça *Candida* quando foi adaptada a linguagem *cockney* inglesa para um *cockney* brasileiro que, aliás, não há. Resultou então uma coisa esquisitíssima montada pela Eva Tudor, sabe? Melhor nunca levar Shakespeare, melhor levar os brasileiros.

ALDOMAR — Jafa, voltando um pouco à sua época de crítico, gostaria de saber como era o relacionamento entre os críticos de então. Na sua época lembro-me que havia o Henrique Oscar, o João Bosco, você...

VAN JAFA — Não, minha época não é a do João Bosco. Os críticos do meu tempo eram Yan Michalski, Paulo Francis... Aliás, entre eu e o Paulo Francis, contra quem não tenho nada pessoalmente, houve até um pequeno incidente e que não foi exatamente como ele contou no *O Pasquim*. Um dia, eu estou de pé, na famosa Gôndola, local freqüentado pelo pessoal de teatro, onde acontecem coisas incríveis, quando vem o Paulo Francis e me dá um empurrão fazendo com que eu caísse em cima de uma mesa com todos os livros que portava espalhando-se pelo chão. Nisso entrou na briga o Moniz Viana que bateu então no Paulo Francis, foi um horror. Aí ele escreveu um abominável artigo sobre mim, coisa absurda, sem ética, do puro estilo imprensa marrom. Disso aliás não guardo mágoa porque antes eu o havia provocado através de um artigo também abominável, se bem que escrito em termos éticos. Ele escreveu, insinuou, que uma famosa atriz brasileira tinha dormido com o presidente da república. O marido da atriz, então, foi ao Teatro do Leme onde Paulo Francis estava dirigindo uma peça com Rubens Correia, havendo uma desagradável cena de pugilato entre os dois, coisa dessas de sair no jornal *O Dia,* etc. Os outros críticos que surgiram na época foram o Geraldo Queiroz, depois veio o Martim Gonçalves, a Bárbara Heliodora, me parece...

ALDOMAR — Como crítico você se limitava apenas aos espetáculos ou entrava também, nos problemas da classe?

VAN JAFA — Bem, com relação aos problemas da classe vou dizer uma frase profundamente desagradável para todos os senhores aqui. Os senhores vão me achar abominável como aquele homem das neves. Eu sou um aristocrata decadente, assim como um Tennessee Williams do sul. O problema da classe é da classe. O problema da classe é lutar pelo que lutei até a exaustão das minhas forças: pelo reconhecimento da nossa profissão. Com relação aos problemas da classe minhas tentativas eram evidentemente relativas porque eu nunca tive a força de liderança, de poder, o fôlego que vocês têm para discutir coisas que parecem miragens neste país.

YAN — Um crítico inglês disse que ninguém deveria ser crítico de teatro por mais de cinco anos seguidos porque não há paciência que resista e a pessoa perde fatalmente aquele entusiasmo para agüentar a rotina. O que você acha disso?

VAN JAFA — Olha, acho que esse crítico inglês deve ter razão, porque há um desgaste imenso. E olha que ele diz isso em relação a Londres onde o teatro é muito ativo.

JOÃO AUGUSTO — Jafa, você, me parece, lamentava o nu no teatro...

VAN JAFA — Nunca lamentaria o nu no teatro. Apenas o nu é uma emoção de vez única. Uma emoção visual e não uma emoção artística, pois a curiosidade do público para ver atores nus em cena é apenas de uma única vez.

JOÃO AUGUSTO — E então a respeito do *Hair*, era apenas um modismo?

VAN JAFA — Não, o que quero dizer é que as inovações que tentaram fazer no teatro não o levaram a lugar nenhum. Por exemplo, existem peças no teatro americano nas quais os atores tem até relações sexuais em cena, completamente nus e isto não levou a melhorar ou piorar o teatro.

ALDOMAR — Jafa, nós temos um problema burocrático de hora. Então eu queria saber se você tem algo a acrescentar. Eu sei, por exemplo, que você lançou no Rio a Helena Inês, que você lançou certos atores...

VAN JAFA — Helena Inês fazia teatro na Bahia e quando veio para o Rio, por questões de raça, por ela ser baiana também, resolvi patrociná-la. Nessa época eu lançava João Paulo Adour e antes havia lançado Adriano Reyes. De quando em quando eu gosto de preparar um ator e lançar.

JOÃO AUGUSTO — Elizabeth Gasper, você também lançou, não?

VAN JAFA — Sim, mas dessa moça já não se fala, desapareceu mesmo. Não sei aonde foi essa moça, se casou, etc. Então o que acontece é que eu, de quando em quando, gosto de preparar um ator e perturbar o meio porque isso é necessário. Quanto ao resto, gostaria de agradecer o convite para esse depoimento porque é uma das poucas vezes em que depoimento se torna honra e prazer.